Ilustraţia copertei : *Anton Slavnicu*

toma pavel lumi ficţionale

TRADUCERE DE MĂRIA MOCIORNITA PREFAŢA DE PAUL CORNEA

De acelaşi autor în „Biblioteca pentru toţi"
(serie nouă) :
Prefaţă la : Georges Duhamel, Viaţa şi aventurile lui Salavin, 3 voi., traducere de Iulia Soare, Editura pentru literatură, 1966, nr. 338—340 ; Prefaţă şi postfaţă la : Andre Gide, Fructele pămîn-fului. Noile fructe, traducere de Mona Rădulescu, H. R. Radian şi Corneliu Rădulescu, Editura pentru literatură, 1968, nr. 467.

II

A PENTRU TOŢI « 1892 tINEHVA • BUCUREŞTI
638351Q*

Pentru versiunea românească toate drepturile rezervate autorului şi Editurii Minerva

Toma **Pavel, Fictional Worlds,** Cambridge, MA Hervard
University Press, 1989. Versiunea românească a cărţii a fost revăzută de autor.
I.S.B.N. 973—21—0355—8

UN GHID AL ESCAPADELOR -ÎN IMAGINAR

In anul 1958, anul invadării Cehoslovaciei dar şi al revoltelor studenţeşti din Vest, autorul cărţii de faţă se întreba în opera sa do debut, *Fragmente despre cuvinte:* „cum de-am ajuns structuralist ?" Şi-şi răspundea, probabil fără a-l surprinde pe cititorul de-atunci (poate nici pe cel do azi) : „Cred că m-am lăsat furat **de fascinaţia** rigorii". Dar, îndată, aplicînd metoda contrapunctului, proprie felului său de a-şi înscena perplexităţile, îi dădea cuvîntul lui Ch. Peguy : „E o prejudecată, dar absolut de nedezră-c'ărinat, care susţine că o raţiune rigidă e mai raţiune decît o raţiune suplă, sau mai degrabă care susţine că orice raţiune rigidă este mai raţiune ca orice raţiune suplă". Pasajul-cheie al citatului, datorat aceluiaşi anti-lansonist şi bergsonian Peguy, urmează de-abia acum : „Este, dimpotrivă, evident că metodele suple, logicile suple, moralele suple sînt cele mai severe, fiind şi cele mai strînse. Logicile rigide sînt infinit mai puţin severe ca logicile suple, fiind infinit mai puţin strînse... O logică rigidă poate lăsa să-i scape sinuozităţi ale erorii. Logica suplă, metoda .suplă, morala supiă sînt cele care **Urmăresc,** ajung şi prind sinuozităţile greşelilor şi deficienţelor... Rigiditatea e prin esenţă infidelă si supleţea e cea care e fidelă."

V

4

Paradoxul rigidităţii infidele şi al supleţii adecvate îi e foarte caracteristic lui Toma Pavel, absolvent strălucit al Universităţii Bucureşti (promoţia 1962), actualmente profesor la Princeton, una dintre cele mai renumite universităţi americane, şi autor al cîtorva lucrări de referinţă în teoria contemporană **a** literaturii. Cartea de faţă ilustrează exemplar această aptitudine rară a ştiinţei inefabile şi a maleabilităţii investigative, care-i **debusolează** pe iubitorii de scheme sau pe filosofii fără umor.

în primul rînd, prin faptul că se concentrează asupra ficţiunii — obiect neglijat de structuralismul lingvistic, ori tratat dintr-o perspectivă unilaterală de filosofia analitică, preocupată să creeze un metalimbaj riguros, purificat de orice balast **prelogic.** Apoi, fiindcă alege deliberat o abordare semantică, ceea ce situează din capul locului **cercetarea** pe un teren greu formalizabil, plin de neprevăzut, unde categoriile lingvisticii textuale se aplică doar „cum granO salis". în fine, îndeosebi, fiindcă teza pe care vrea s-o demonstreze Toma Pavel confirmă intuiţiile profanului, dar invalidează cotovingerile specialistului : anume că distanţa radicală postulată de „segregaţionişti" între ficţiune şi non-fieţiune, chiar admiţînd că e legitimă sub raport „extern" (pentru motivul că „existenţa **aparţine** numai obiectelor din lumea reală"), nu se justifică sub raport „intern" ; odată ce acceptăm că *Patul lui Procust* ori *Anna Karenina* sînt romane, ceea ce ne frapează e tocmai analogia puternică între funcţionarea lumii reale şi funcţionarea lumilor-simulacru ; mai mult, în viaţa cotidiană, comportamentul „serios" (normal) al asertării factuale şi comportamentul „neserios" (marginal) al asertării simulate aparţin aceluiaşi continuum, avînd în comun un mare număr de trăsături.

VI

Nu voi recapitula aici detaliul argumentării lui Toma Pavel : ar fi şi fastidios şi indecent — căci rezumatul trădează, iar un sumar amănunţit l-ar priva pe cititor de o parte măcar a plăcerii lui. O orientare generală asupra sensului cărţii ar favoriza însă lectura. De aceea, voi încerca s-o schiţez, oprindu-mă la trei teme care, în opinia mea, regrupează principalele idei.

Pe cea dinţii aş numi-o : *Ivjirlam.p.vtarp'qtforp.tiră* ri__ţo-___ *lerajojei^_ontologice.* Ea subîntinde într-un /j.primo tempo" o critică incisivă a doctrinelor reductive, în speţă, a structuralismului, a teoriei actelor de vorbire şi a convenţionalismului, care, fie că se dezinteresează de domeniul ficţio-nal, fie că-i limitează semnificaţia şi atributele ; într-un „secondo tempo", autorul îşi înalţă propria-i construcţie, o teorie „integraţionistă", bazată pe o ontologie flexibilă, permiţînd înglobarea entităţilor simbolice şi a fiinţelor non-empirice într-un „existent" relativizat.

Structuralismului, Toma Pavel îi reproşează „fundamen-talismul semantic", în alic cuvinte, reducerea obiectelor semiotice complexe la structuri elementare (explicarea miturilor de către Levi-Strauss prin perechi ele opoziţii semantice atemporale) şi „mito-centrismul", adică privilegierea .structurilor epice (deci studiul axat pe logica narativă, funcţiile îndeplinite de personaje etc). In plus, obiecţiile vizează marginalizarea problematicii referinţei (opera nu e reprezentare, ci^ spectacol !), ca şi a tuturor particularităţilor care transcend textul (apartenenţa de gen, familia stilistică etc). Teoriei actelor de vorbire atribuie un caracter prea decis noţiunii de „autor", ceea ce contrazice observaţia curentă că există o productivitate a scriiturii (ori a vorbirii) care depăşeşte sfera pur intenţională. La fel, e iluzoriu că am putea distinge totdeauna între enunţarea „serioasă" şi cea ficţională (nu există criterii sigure

VII

în stare să determine sensul exact al unui anunţ, deoarece în literatură contextele sînt variabile, imposibil de redus la un set finit de forme fixe).

Mai complicată e problema convenţionalismului, şi anume fiindcă pentru a **explica** producerea şi receptarea literaturii, noţiunea de „convenţie" e indispensabilă. Conştient de asta, Tema Pavel îşi îndreaptă tăişul critic împotriva convenţionalismului radical, de obîrşie **saussure-iană,** care pretinde că realija]j^^Jri_^0idiiIl£_£__°_5onvenţie, asemenea rimei în poezie sau diviziunii tragediei în 5 acte, că stările de lucruri reale ori imaginare **din** opera literară reprezintă **un** joc iluzionistic, arbitrar, că **pînă** şi curentul realist, **obsedat** de adecvare referenţială, nu e altceva decît un ansamblu de convenţii discursive. Refuzînd această extremă, el adoptă o perspectivă mai flexibilă, sugerată de David Lewis, care consideră convenţia **un** joc de coordonare, socialmente modelat, şi de **Barbara** Herrenstein-Smith, care atribuie tot unei convenţii aptitudinea cititorului de a sesiza că într-un text literar mecanismele referenţiale obişnuite sînt în cea mai mare parte suspendate. **Remarc** că pe o poziţie similară se situează şi cîţiva cercetători europeni, între alţii T. A. Van Dijk şi S. J. Schmidt. De asemenea, că am formulat eu însumi, în *Introducere în teoria lecturii,* independent de Barbara Herrenstein-Smith, ipoteza că o convenţie denumită a „fictivizării" (deosebită de cea a „ficţionalităţii") îl avertizează pe cititor să nu confunde reprezentarea realităţii cu realitatea însăşi, să depragmatizeze textul literar (anunţat prin semnalizări cu caracter specific) şi să se orienteze spre exploatarea maximală a potenţialului semantic.

Partea constructivă a ontologiei ficţionale e întemeiată de Toma Pavel pe ideile lui Meinong şi Parsons, ambii partizani ai relaxării limitelor dintre real şi imaginar. Ex~

VIII

trem de ingenios e adjudecată, în acelaşi scop, teoria cauzală a numelor. în măsura în care, de pildă, numele propriu nu e abrevierea unui set de proprietăţi, ci o dezignare valabilă chiar dacă o **serie** de însuşiri ale fiinţei respective nu ne sînt cunoscute (cum susţine Kripke), atunci, din acest punct de vedere, nu subsistă nici o deosebire de esenţă între numele I. L. Caragiale şi J. R. Ewing. Pe de altă parte, pretenţia că referinţa e determinată de un act iniţial de „impunere a numelui" poate fi tot atît de bine încălcată în cazul unui nume născocit, ca şi al unui nume real. în propoziţia : „Homer a fost un mare poet" nu putem localiza un individ legat de numele Homer printr-un lanţ de determinări istorice explicite. Dar acest „eşec referenţial" provenit dintr-un obstacol insurmontabil (incapacitatea de a coborî pînă la **actul** iniţial de „impositi:) nomhiis") e **de** aceeaşi natură cu cel întîmpinat cînd vorbim de Moş Crăciun. Practica **referenţială** nu reclamă controlul strict al lanţurilor cauzale decît în paradigma unui tratat de **filosofie** analitică ; în viaţa de toate zilele, uzăm de numiri socialmente acceptate, fără a le cunoaşte în toate cazurile provenienţa. O dată mai mult reiese că, sub raportul abordării interne, diferenţa dintre semantica ficţiunii şi non-ficţiunii se atenuează, părînd a fi mai degrabă de grad, deeît de natură.

Cea de-a doua arie majoră de preocupări a cărţii lui Pavel aş grupa-o în **jurul** temei : *statutul ficţiunii.* Cum s-a văzut şi din cele spuse pînă acum7 pentru autor ficţiunea e un concept semantic. Cel mai bun mijloc de a-l defini e de a-l **reprezenta** ca o zonă marginală **a** spaţiului ontologic comunitar, ca „o. regiune periferică, folosită în scopuri ludice şi instructive" (admiţînd, în acelaşi timp, că zona centrală e ocupată de modelul socotit drept „adevăr suprem şi principiu **ordonator").** Deopotrivă, însă, ficţiunea

IX

e şi un concept pragmatic, nu doar „un mit decăzut" (cum susţin istoriştii), **ci** un construct imaginar, repus mereu în discuţie pe parcursul timpului, căci ceea ce e considerat drept **„adevăr"** la un moment dat (de ex. : relatările despre zei) poate trece mai tîrziu drept „eroare". Fără a mai vorbi de dubla postură a aceluiaşi personaj sau eveniment, **în** funcţie de accentuarea sau estomparea corespondenţelor lui cu realitatea : un acelaşi domnitor medieval apare ea „adevărat" într-o carte de istorie şi ea **„fieţidnal"** într-un roman. Oricum, modelele ontologice servesc mai multor serii de consumatori ; versiuni demise pot supravieţui, găsind noi categorii de beneficiari ori schimbîndu-şi funcţiunea.

Toma Pavel crede — şi are dreptate — că pentru a cuprinde întreaga varietate a lumilor ficţionale n-ar fi inutilă **o** tipologie a lumilor posibile, conceptul de „posibil" fiind însă înţeles mai puţin tehnic decît în semantica modală

iar cel ele „lume" mai suplu decît în ontoîogiile tradiţionale. Dar filosofii n-au în vedere asemenea precauţii, căci pe ei îi interesează o semantică riguros unificată. Astfel, Kripke pretinde că pentru a reprezenta operele ficţionale ca lumi trebuie să ştim cum sînt produse şi să le cerem să nu implice contradicţii. La fel, Piatinga pune dubla condiţie a non-violării legilor logicii şi a completitudinii. E totuşi evident că ficţiunile literaturii şi artei sînt incompatibile cu aceste severităţi raţionaliste.
In căutarea unui model mai adecvat, Toma Pavel se opreşte **la** teoria lui Kendall Walton ; potrivit **ei,** ficţio-**nalul** se instaurează printr-un joc de tipul „de a ce-ar fi". Cititorul, captat de operă, îşi pierde pe durata lecturii sentimentul propriei existenţe ; cu alte cuvinte, încetează de a mai contempla ficţiunea din afara, pătrunde în interiorul ei, trăind **conflictul** şi personajele „ca şi cînd" ar fi
X
autentice. Fenomenul, cunoscut sub numele de „identificare" în fenomenologie şi estetica receptării — pe care, în **nîo3""curios,** Toma Pavel nu le pune la contribuţie — a fost descris de Jauss, îser ş.a. cu unele nuanţe, complicaţii şi decalaje care nu tipar la Walton. Contribuţia originală a autorului nu trebuie însă căutată pe terenul prezentării faptelor, ci al explicării lor prin seducătoarea teorie a *structurilor proeminente (structures saillantes).*
Structurile proeminente sînt definite ca structuri cluale, formate din universuri primare, dispunînd de prioritate ontologică (lumea reală) şi universuri secundare, reprezentînd **diverse** variante de lumi posibile ; acestea din urmă nu sînt, izomorfice cu cele dintîi, deoarece **conţin** entităţi şi stări de lucruri fără corespondent în primele. Modelul convine mentalităţii religioase, **care** împarte universul în regiuni calitativ diferite, în locuri sacre ■(„reale" în sensul metafizic al cuvîntului) şi locuri profane (lipsite de consistenţă). La fel, în cazul operelor literare, ontologia primară a lumii se află într-o corespondenţă mediată şi ambiguă cu ontologia secundară a ficţiunii.. Insă raporturile între texte şi lumi sînt complicate, instabile şi, adesea, lipsite de transparenţă. Prin intermediul unui superb apolog, de tip „borges"-ian, Toma Pavel pune în evidenţă tocmai eterogenia textuală, faptul că ceea ce „pare" a fi un text unitar e în realitate un miscelaneu ori, şi mai selectiv, un compendiu care amalgamează constituenţi de origini diverse, proveniţi din lumi diferite, uneori incompatibile, supuşi însă unui proces de constrîngere structurală. De aceea, mă şi tem că în cazul textelor radical auto-refe-renţiale, unde tranzitul între semnificant şi semnificat e **complet** blocat, modelul structurilor proeminente nu e totdeauna funcţional, iar lectura de tip alegoric poate fi contraindicată. Cînd ontologia secundară încalcă în mod
XI
tranşant legile plauzibilităţii, cum se **întîmplă** cu anumite proze de descendenţă rimbaldiană, alegorizarea devine re-ductivă, întrucît **caută** raţionalizări **şi** explicaţii circumstanţiale. Am **arătat în** altă parte că interpretarea unor texte de acest tip nu trebuie supusă procedurilor de validare curentă, ele ocazionînd doar lecturi proiective, bazate pe asociaţii şi impresii de caracter idiosincratic.
Aş numi cea de-a **treia** temă care **focalizează** abordările lui Toma Pavel *cartografierea Vămilor **ficţionale.*** De vreme ce graniţele lumilor ficţionale sînt permeab'.le iar ontolo-giile primare şi secundare se intersectează, nu e nici o mirare că putem fi, pentru un timp mai lung ori mai scurt, musafirii acestor lumi. Nu direct, desigur, ci prin delegaţi, prin euri **imaginare,** fără drept de vot, cărora le împrumutăm emoţiile şi trupul nostru, ca într-un rit de participare. De bună seamă că n-avem cum interveni eficient „dincolo", spre a salva o fată inocentă din mîinile persecutorului, ori a opri o catastrofă ; nu ne e posibil decît să suspendăm lectura ori reprezentaţia (dacă vedem un film sau asistăm la o piesă) : în schimb, resimţim senzaţiile, tremurăm, ne îngrozim sau ne înduioşăm de ceea ce se întîmplă în roman sau pe scenă, „ca şi cînd" sau aproape „ca şi cînd" am trăi efectiv şi nu prin procură în luttj.ea ficţiunii.
Alături de „identificare", fenomen privit din unghiul receptării, există fenomenul simetric, al integrării autorului **în** universul pe care-l evocă. Deghizarea lui în narator ar ilustra, conform Măriei Laure Ryan, faptul **că,** din perspectiva creaţiei, ficţiunea e o formă de imitaţie discursivă, un joc substitutiv. Opinia e asemănătoare cu cea a lui John **Searle** (discursul ficţional constă din' aserţiuni simulate), doar că la Searle autorul e uri membru al lumii
XII
reale, în vreme ce la Ryan naratorul e un **„alter** ego" al autorului, integrat el însuşi lumii ficţionale.
Călătoria în imaginarul literaturii, în calitate de cititori sau de autori, nu **implică** abandonarea metodelor obişnuite de inferenţă ori **a** regulilor de orientare în real, nici — aşa cum am văzut — atenuarea emoţiilor ori a sensibilităţii **la** ceea ce aparţine afectivului. Cu cit diferenţa faţă de „normal" e **mai** mare, cu atît curiozitatea şi dorinţa de a înţelege e mai solicitată. în esenţă, **„distanţa"** ficţională se reduce la „diferenţă" însă, pentru a fi negociabilă, aceasta trebuie menţinută în limite acceptabile. Căci, pe **măsură** ce cititorul se simte mai „departe" de lumea operei, proiectarea eului ficţional devine mai dificilă: efortul adaptării e mai mic în cazul unui roman contemporan şi mai mare în cazul *Internului* lui Dante. Joacă rol si stilul prezentării ficţionale, atitudinea amicală ori rezervată a autorului, altfel spus, multiplicarea indicilor de lizibilitate ori, dimpotrivă, ocultarea lor voluntară.
Cît de mari sînt lumile ficţionale ? Postulînd că ele provin din reorganizarea unor „atomi" de realitate, Cres-**well** le atribuie dimensiuni inegale : de la un singur punct spaţiu-timp la un set maximal de situaţii particulare. Toma

Pavel respinge acest „combinatorialism", incapabil să explice imensa varietate a structurilor imaginarului, îndeosebi construcţiile auto-referenţiale (unde, mai puţin ca oriunde, funcţionează o mecanică aditivă). E evident că un text ca *Aleph* de Borges e un obiect „ultra-meinongian", care nu explorează resursele unui real alternativ ori posibil, ci resursele limbajului.

Să depindă oare întinderea textului de amplitudinea lumii ficţionale ? Aceasta ar presupune că proximitatea perceptivă a cititorului ar rămîne constantă pe parcursul lecturii iar selecţia textuală a evenimentelor narate nu şi-ar

XIII

schimba unghiul de abordare, ceea ce e infirmat în mod evident de experienţă. De altă parte, dimensiunea textului e supusă unor convenţii generice şi unor constrîngerr perceptive : o nuvelă e mai scurtă decit un roman, o piesă de teatru nu poate reţine atenţia mai mult de cîteva ore ; romanul dă sentimentul magnitudinii, al orizontului vast, schiţa reduce la fragment. Pare că amploarea lumii ficţionale depinde de lungimea textului, si nu invers.

O a doua . ipoteză preconizează existenţa unui spaţiu f ic-ţional unitar, transcultural, corespunzător diferitelor epoci, din care autorii îşi decupează propriile lumi. Această concepţie, de inspiraţie hegeliană, adoptată de istoria mentalităţilor, nu convine literaturilor moderne a căror diversitate face inoportună reducerea la un imaginar colectiv omogen : o total izare atît de drastică ar plasa cercetarea la un nivel de generalitate puţin operaţional.

Un al treilea model pune în legătură dimensiunea lumilor ficţionale cu strategiile utilizate în construirea lor (textuală) : modul privirii (de aproape sau de departe, care fixează anvergura), .bogăţia informaţiei extra-textuale (supralicitată în romanul realist), aglomerarea incidentelor narative (romanul picaresc în contrast cu *în căutarea timpului pierdut),* utilizarea povestirii sau a înscenării etc.

In fine, o ultimă trăsătură semnificativă a lumilor ficţionale este incompletitudinea lor. Şi aceasta nu numai fiindcă într-un text finit nu se poate spune totul, ci şi pentru că scriitorii uzează de tehnici ale ocultării, elipsei şi nedeterminării, spre a obţine scoaterea din pasivitate a cititorului sau «pre a propune anumite versiuni (misterioase, neliniştitoare, fragmentare etc.) ale universului reprezentat. Tendinţa de a exagera incompletitudinea lumilor ficţionale în ideea .că în felul acesta se sugerează incompletitudinea lumii reale e proprie epocilor conflic-

■XIV

tuale ori de criză. Dimpotrivă, s-ar părea că în momentele de stabilitate şi încredere primează tentative de minimalizare a incompletitudinii (ca în romanele-fluviu, de la Balzac la Zola).

Nu încape îndoială că prezentarea de faţă, prin caracterul rezumativ şi ordinea proprie impusă materiei, neglijează multe laturi valoroase ale cărţii lui Toma Pavel (de pildă, între altele, excelentul capitol despre semantica tragediei ori detalierea conceptului de „peisaj ontologic"). Mai ales însă omite ceea ce e cel mai greu de evocat : verva sclipitoare a scriiturii. *Lumi ficţionale* e deopotrivă opera unui cercetător versat, căruia nu-i e străină nici una dintre desfăşurările recente ale teoriei literare, şi a unui creator sensibil la jocurile imaginarului şi la mirajele cuvîntului.

Ca orice cercetare, cartea e legată de o anume etapă a dezvoltării conceptuale, metodologice şi analitice, etapă deja în curs de schimbare : azi, de pildă, atitudinile segre-gaţioniste par să-şi fi pierdut din virulenţă iar problematica ficţiunii solicită, cel puţin în opinia mea, o extindere, dincolo de structurile narative, către textele poetice ele tip auto-referenţial. Cum se întîmplă totdeauna cu lucrările valoroase din domeniul ştiinţelor umane, meritul cărţii de faţă nu constă în aceea că „rezolvă", în sensul sumar şi trivial al cuvîntului, problemele enunţate : ea le resituează într-un cadru mai adecvat, elimină o serie de teoretizări non-rentabile sau contrafactuale, pune_noi întrebări relevante şi preconizează ipoteze (aparent) mai convingătoare. Măsurată cu criteriul fecundităţii ■— singurul **realmente** semnificativ —, al aptitudinii incitative şi forţei de iradiere intelectuală, ea ocupă un loc înalt în ierarhia publicaţiilor recente de specialitate.

XV

Apreciez în mod deosebit critica implicată a „raţiunii rigide", pledoaria în favoarea.....**„raţiilyiii suple".** Opiinîndu-*se în genere, inertiilor_de__ _gîndire si- dogmatizării, Toma Pa-vel combate, fără s-o spună, şi **o imumiţă intolerantă** formalistă, ajunsă la apogeu în anii '60, care, paradoxal, avea la origină un protest împotriva închistării şi **rigidităţilor** neopozitiviste. Pe de altă parte, el demonstrează, cu argumentul irecuzabil al exemplului propriu, că în JLeori£L_lite_rară a zilelor noastre nu ne putem lipsi nici de imaginaţie, nici de intuiţie, aici. de_umqr_. A scrie despre ficţiune fără a fi în stare s-o produci şi s-o respiri e — cum ni se întîmplă nu o dată s-0 constatăm — o adevărată dramă.

îmi place la Toma Pavel atitudinea net antL-esenţialistă. nu mai puţin şi orientarea sa tranşant anti-hegeliaiiă, po-trivnică tentativelor de totalizare agresivă şi de raţionalizare teleologică a istoriei. Mă îndoiesc însă că această ultimă opţiune ar trebui considerată, cum autorul însuşi o susţine, un anti-istorism. Ca practică a conexiunilor contextuale şi a integrării factorului *timp* în descrierea fenomenală — ca lungă, medie ori scurtă durată —, istorismul nu trebuie confundat cu hegelianismul. De aceea, aş prefera să-l prenumăr pe Toma Pavel în tabăra istorismului moderat, unde mă situez eu însumi.

Cîndva, cu mai bine de trei decenii îndărăt, Toma mi-a fost student, unul dintre cei mai înzestraţi pe care i-am avut într-o lungă carieră ; apoi, mi-a devenit coleg, însă instalat peste mări şi ţări, cu slabe, foarte slabe posibilităţi de contact. Şi totuşi, iată, după ani, am descoperit, citindu-i cartea, mai mult decît unele consonanţe surprinzătoare de sensibilităţi şi puncte de

vedere, am descoperit, cu satisfacţie, că putem relua, fără nici o stînjenire, dialogul întrerupt atîta amar de vreme de vînturile potriv-

XVI

':■€-

nice. îmi place să cred că, în pofida eclipselor şi elipselor, a contrarietăţilor şi tăcerilor, această îhtîlnire, pe podul fragil care separă şi apropie existenţele, nu e întîm-plătoare.

Prin *Lumi ficţionale,* Toma Pavel reintră strălucitor în circuitul viu al culturii române, după ce şi-a cucerit deja o frumoasă notorietate internaţională în rîndurile specialiştilor. Mă bucur de ocazia de a-l prefaţa. Căci ne recomandăm înşine recomandînd altora ceea ce socotim foarte recomandabil.

PAUL CORNEA

CURRICULUM VITAE

Născut la Bucureşti, 4 aprilie 1941.

Educaţia :

Liceul Mihai Viteazul, Diploma de maturitate, 1957.

Facultatea de filologie, Universitatea din Bucureşti, Diploma de Stat, 1962.

Universite de Paris III, Sorbonne Nouvelle, Doctorat 3^e^ cycle, 1971.

Posturi ocupate :

Centrul de Fonetică şi Dialectologie al Academiei Române,

1962—-l969, cercetător ştiinţific. Universite d'Ottawa, Departamentul clc Lingvistică, 1970—1981, de la asistent la profesor titular. Universite du Queluc ă Montreal, Departamentul de studii literare, 1981—1986, profesor titular. University of California, Santa Cruz, Departamentul de literatură, 1986—1989, profesor titular.

XIX

PrinCeton Universi*. Bepartamentul de literatură compa-rltă, din 1989, profesor titular.

Posturi de profesor invitat : Universitatea din Amsterdam, 1972.

es en sciences f

1982—1983.

Distincţii ;

Cârti publicate

Fragmente despre cuvinte, Bucureşti, Editura de stat, 1968. *La syntaxe narrative des tragedies de Corneille :* Recherches et propositions,' Paris : Klincksiek & Ottawa :

Editions de 1'Universite d'Ottawa, 1976. *Inflexions de voix,* essay, Montreal : Presses de 1'Universite de Montreal, 1976. *Le miroir persan,* roman, Paris : Denoel & Montreal: Quinze, 1978. *The Poetics oj Plot: The Case o} English Renaissance Drama,* Minneapolis : University of Minnesota Press ("Theory and History of Literature", voi. 18), 1985. *Fictional Worlds,* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. Ediţia a doua, 1989. Traducerea franceză, *Univers de la fiction,* Paris : Editions du Seuil, coli. „Poetique", 1988. Traduceri în italiană şi spaniolă sub tipar. *Le mirage linguistique : Essai sur la modernisation intellec-tuelle,* Paris : Edition de Minuit, coli. „Critique", 1988, Versiunea engleză, *The Feud of Language,* Oxford & New York : Basil Blackwell, 1989. Paperback edition, 1990. Traducerea în portugheză, Sao Paolo în 1990.

Alte publicaţii

Editor al unor numere speciale ale revistelor : *Poetics, Lit-terature, Poetique, Communications,* şi *Stanjord French Revieiu.* Autor a peste o sută de articole publicate în diferite reviste în România, Franţa, Canada, Statele Unite, Italia, Germania şi Olanda.

TOM A PA VEL

XX

P R E F A Ţ A AUTORULUI LA EDIŢIA ENGLEZA

In ultimele cîteva decenii am asistat la desfăşurarea unei game considerabile de cercetări despre literatura dramatică şi narativă, cercetări concentrate mai cu seamă asupra proprietăţilor formale ala textelor literare. Semantica ficţiunii a răynas însă la periferia atenţiei criticii. O teorie cupHnzătoare a literaturii reclamă o prezentare viabilă a conţinutului literaturii, care să complementeze studiile formale şi retorice. în contrast cu reticenţa poeticilor formaliste de a aborda aspectele semantice ale ficţiunii, fiioşofia şi „estetica analitică fac în ultima vreme eforturi considerabile pentru explorarea lor. Tentaţia de a încălca, graniţele a devenit curînd irezistibilă şi un mare număr de specialişti în semantica literaturii se folosesc de conceptele logicii modale şi ale teoriei actelor de vorbire. Propunînd o examinare atentă a semanticii ficţiu-■ nii, încerc să pregătesc drumul către o teorie receptivă faţă de natura şi funcţia lumilor imaginare, faţă de forţa feprezentaţională a ficţiunii şi de legăturile j&intre literatură şi alte sisteme culturale. După o

XXIII

introducere care priveşte critic structuralismul clasic, capitolele al II-lea şi al III-lea evaluează relevanţa literară a diferitelor poziţii ^filosofice faţă de fiinţele şi lumile ficţionale. O *explorare în*

capitolul al IV-lea a viai multor trăsături ale lumilor ficţionale conduce către o dezbatere asupra convenţiilor literare în capitolul al V-lea. Legăturile dintre ficţiune şi economia mai vastă a culturii constituie substanţa ultimului capitol.

Versiuni mai vechi ale unor părţi din această carte au apărut în următoarele reviste şi sînt recunoscător pentru permisiunea de a folosi acest material : Journal of Aesthetics and Art Criticism, *pentru* Lumi posibile în semantica literară *(1975) şi* Probleme ontologice în poetică *(1981);* Poetics *(North Holland Publishing Company, Amsterdam), pentru* Ficţiune şi teoria cauzală a numelor *(1979) şi* Tragedia *şi* Sacrul *(1982);* Studies in the 20th Century Literature, *pentru* Lumi incomplete, emoţii rituale *(1982); şi* Poetics Today, *pentru* Limitele ficţiunii (1983).

Doresc să-mi exprim gratitudinea faţă de Social Science and Humanities Research Council din Canada pentru repetatele burse de cercetare şi faţă de Canada Council pentru Killam Research Felloivship care mi-a oferit posibilitatea să petrec anii 1980—81 la Harvard University, iar anii 1982-83 la Ecole den Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, unde am încheiat prima schiţă a acestei cărţi. Sînt recunoscător Universităţii din Quebec la Montreal, pentru ajutorul secretarial pr'imit în ultimele stadii de pregătire a manuscrisului englez.

Un mare număr de colegi, studenţi şi prieteni mi-au oferit opinii critice şi sugestii. Mulţumesc în special domnilor Keith Arnold, Morton Bloomfield, Claude Bremond, Christine Brooke-Rose, Lubomir Dolezal, Umberto Eco, Wlad Godzich, Zoltan Kanyo, Shalom Lappin, Georges Leroux, Brian McHale, Dan Nescher, Hilary Putnam, Marie-Laure Ryan, Teum van Dijk, Douglas Walker şi John Woods. Mă simt special îndatorat domnilor Menahem Brin-ker şi Kendall Walton ale căror remarci detaliate şi sugestii au fost incluse în versiunea de faţă. Calde mulţumiri adresez editorilor mei, Joyce Backman şi Lindsay Waters, pentru bunele lor sfaturi şi răbdarea inepjuzab'ilă.

Prefaţa autorului la ediţia română

Traducerea română a acestei cărţi nu ar fi fost posibilă fără iniţiativa energică şi perseverentă a domnului Z. Ornea, directorul Editurii Minerva. Ii adresez cele mai sincere mulţumiri. în al doilea rînd, îi sînt profund recunoscător lui Paul Cornea, care mi-a fost profesor cu ani în urmă, şi care mi-a îndrumat paşii pe calea îngustă dar foarte plăcută a independenţei. Prefaţa pe care Paul Cornea a consacrat-o cărţii mele este de o rară pătrundere şi generozitate. Doresc să aduc omagiul meu doamnei Măria Mociorniţă care a avut imensa răbdare şi bunăvoinţă să traducă un text greu şi adesea foarte specializat.

Cartea de faţă cercetează problemele ficţiunii literare în limbajul riguros al filosofiei analitice. Ideile exprhnate aici descind în mare parte din conversaţiile pe care le-am purtat cu mulţi ani în urmă cu bunul meu prieten şi ***îndrumător*** *filosofic Mihai Sora. Ediţia engleză, publicată în 1986, purta ca*

XXVII

~z

i *crs* o Q. <'

Princeton, New Jersey August 1992

1. DINCOLO DE STRUCTURALISM

In acest volum sînt supuse discuţiei cîteva probleme majore ridicate del_teonaficţiunii, domeniu care se situează la confluenţa dintre critica literară şi filosofiejH'n ce-i priveşte pe filosofi, interesul faţă de ficţiune se încadrează perfect în dezvoltarea filosof iei moderne a limbajului şi a logicii. începînd cu Frege, Russel şî~Wittgenstein, fiiosofiă analitică şi-a propus ca obiect elucidarea limbajului filosofic prin examinarea atentă a conceptelor sale şi prin construirea de modele logice elocvente. în primele stadii de cercetare, filosofii analitici şi-au concentrat atenţia asupra eliberării discursului raţional de imperfecţiunile limbajului prelogic uzual, în care adesea expresii ambigue şi vagi, etalează o formă lingvistică în contradicţie cu structura lor logică, referin-du-se uneori eronat la entităţi inexistente. Sistematizarea limbajului a necesitat eliminarea ambiguităţilor şi a referinţei eronate ; în' consecinţă, a fost necesar să se investească o energie considerabilă pentru a crea o legătură fermă între expresiile lingvistice şi stările de lucruri exprimate, între limbaj şi realitate. Dar, intrucît în limitele unui limbaj perfect adevărat, expresii ca „pasăre zburătoare" şi „calul zburător" se bucură de un tratament diferit (prima expresie fiind imediat

acceptată iar a doua fiind respinsă în urma testelor referenţiale), filosofii au fost inevitabil conduşi către favorizarea variantelor literale ale limbajului, în dauna celor ficţionale şi metaforice. Formalismele logice apărute în decursul acestei perioade au eliminat în mod expres limbajul ficţional, considerîndu-l un fenomen devi-ant, care împiedică desfăşurarea limbajului repre-zentaţional.

Totuşi, mai recent, pe măsură ce aroganţa iniţială şi încăpăţînarea reformatoare ale filosofiei analitice au făcut loc, treptat, unei concepţii mai tolerante faţă de diferitele practici lingvistice, filosofii logicii şi ai limbajului au început să extindă cercetările lor dincolo de simplul discurs referenţial. Cercetările în logica modală şi în semantica lumilor posibile au atras atenţia logicienilor asupra înrudirii strânse dintre posibilitate şi ficţiune ; subapreciată anterior|_ficţiunea a început să servească drept mijloc de verificare a capacităţii explicative a ipotezelor şi modelelor logice. Intrucît discursul ficţional permite orice fel de invenţie, fără nici o con-stringere, iar proprietăţile rebele ale ficţiunii mitologice şi literare contestă majoritatea modelelor şi par să se opună oricărei sistematizări comode, se poate conchide că fenomenele literare constituie un exigent teren de încercare pentru semantica formală.[1]

In afara logicii propriu-zise, normele mai puţin rigide ale filosofiei analitice au dus la o renaştere
a preocupării pentru caracteristicile ficţiunii ; pro-punîndu-şi ca scop prospectarea întregii game de activităţi lingvistice, filosofii actelor de vorbire nu pot să neglijeze discursul ficţional, în vreme ce epistemologii toleranţi, care înlocuiesc ideea clasică a unei realităţi unice şi indivizibile cu aceea a unei multitudini de versiuni de lumi egal valabile, au ajuns să considere ficţiunea drept una dintre aceste versiuni, cu nimic mai prejos decît rivalele ei[2].

STRUCTURALISMUL ŞI SEMANTICA LITERAR^.

în critica şi teoria literară interesul pentru trăsăturile specifice ale discursului ficţional s-a manifestat într-o perioadă când. metodele şi ideile structuraliste începeau să fie contestate. Ca şl primii oponenţi ai structuralismului, care respingeau invazia unei ideologii ştiinţifice în domeniul disciplinelor umaniste, criticii poststructuralişti şi deconstrucţio-nişti au reacţionat împotriva predilecţiei structuralismului pentru certitudini de ordin ştiinţific. Căutării în vederea descoperirii unei structuri unice, bine conturate, a textului literar, poststructuraliştii i-o opun pe aceea a lecţuiilor_mulţiple, menită să demonstreze că nu se poate vorbi ~3e^sensul sau structura unei opere [:i]. în mod similar, dar privind lucrurile dintr-un alt unghi, diferite curente ale criticii literare orientate către procesul lecturii au condamnat la structuralişti căutarea obsesivă a proprietăţilor obiective ale textului literar, arătînd că aceasta duce inevitabil la subestimarea procesului de receptare (Suleiman, 1980, Tompkins, 1980 ; Cornea, 1988).

Dar intoleranţa faţă de pretenţiile ştiinţifice ale structuralismului sau de căutarea insistentă a unor proprietăţi literare universale şi obiective nu reprezintă singura reacţîi~posibilă~îaţă~'ae~această- teorie. Contestarea structuralismului poate la fel de bine să-şi aibă originea în sentimentul că, în timp ce apelul său insistent pentru un studiu ştiinţific şi raţional al literaturii este^ perfect justificat, *modul* în care structuralismul însuşi" implementează acest program nu se ridică la înălţimea aşteptărilor.

într-o serie de studii importante, care au pus bazele structuralismului francez, ţClaude Levi-Stra-uss cere antropologiei şi disciplinelor umaniste în general să atingă un nou statut ştiinţific, rivalizând cu progresele lingvisticii structuraliste şi aplicând modele fonologice care, după părerea sa, ar reprezenta modelul succesului ştiinţific într-un domeniu social. Susţinînd că cercetarea mitologică anterioară nu a înţeles caracterul arbitrar al semnelor lingvistice, el avansează ideea că miturile se comportă ca un limbaj^ Neînţelegerea acestui adevăr esenţial, crede Levi-Strauss, echivalează cu a rămîne blocat la un stadiu preştiinţific. în opinia sa, caracterul arbitrar eliberează sensul mitologic de dependenţa sa faţă de aspectele „superficiale" ale unor naraţiuni mitologice. Ipoteza lui Cari Jung conform căreia o structură

mitologică dată are întotdeauna acelaşi înţeles „este comparabilă", scrie Levi-Strauss „cu eroarea îndelung acceptată că sunetul poate avea o oarecare afinitate cu sensul : de exemplu, semivocalele „lichide" cu apa.__(Indiferent de corectarea pe care ar cere-o în prezent formularea iniţială, toată lumea va fi de acord că principiul lui Saussure referitor la *caracterul arbitrar al semnului lingvistic* a constituit o premisă pentru ascensiunea lingvisticii la nivel ştiinţific" [4]. Căutarea sensului unui mit presupune pătrunderea dincolo de structura familiară a evenimentelor narate. întocmai cum succesiunea formelor (a) plus (p) plus (ă) este asociată cu sensul cuvîntului „apă", care nu poate fi derivat din elementele fonemice, în legenda lui Oedip, povestirea uciderii monstrului, paricidul şi incestul reprezintă doar o succesiune arbitrară de întîmplări dincolo de care se ascunde un sens neprevăzut : ezitarea Jntre originea biologică şi cea chtoniană a omului [^Analogia între limbaj şi mit este frapantă ; şi totuşi atacul împotriva antropologiei prestructura-liste nu-şi atinge scopul, deoarece principiul arbitrarului susţine numai că *nu există o legătură motivată* între aspectul conceptual şi cel fonetic al semnului lingvistic ; el nu neagă *stabilitatea* sensului lingvistic odată ce sistemul semiotic a fost stabilit. Obiecţia adusă metodologiei lui Jung cade, întrucît nu numai că acordarea unui sens constant • unui set de elemente nu contravine teoriei lui Saussure, ci, dimpotrivă, în cadrul ei stabilitatea semantică constituie o trăsătură universală a sistemelor semiotice. Dacă, într-adevăr, pentru a-şi perfecţiona statutul ştiinţific, analiza mitologică are nevoie de modele lingvistice, ea mai trebuie încă să decidă care aspect al limbii constituie cel mai adecvat termen de comparaţie. Dacă structurile mitologice ar fi modelate după foneme, ele ar fi lipsite de sens independent şi, aşa cum fonemele constituie şi diferenţiază mor-femele, structurile mitologice ar juca un rol impor-

tant în structurarea altor unităţi la un nivel de semnificaţie mai înalt. Dar, cu siguranţă, structurile mitologice nu sînt lipsite de sens ! Mai mult decît atît, deşi în sistemele lingvistice nivelul morfologic ne atrage atenţia înainte de cer fonologie — căci pentru a sesiza sensul unui enunţ în mod firesc, tindem să trecem dincolo de sunet fără a-l lua în seamă — unde am putea găsi ceva asemănător la un nivel mitologic mai ridicat, care să fie legat atît heterogen cît şi arbitrar de evenimentele povestite într-un mit ? Dacă continuăm analogia lingvistică, structurile mitologice ar trebui să fie comparate mai degrabă cu cuvintele care au sens şi contribuie la semnificaţia globală a nivelului superior, cel prepoziţional, care la rîndul său poate fi folosit pentru a descrie stări de lucruri şi evenimente.fSau, poate că ar fi încă mai potrivit să afirmăm ca, în ciuda unor asemănări superficiale cu cuvîntul şi structura propoziţiei, miturile, povestirile şi fenomenele discursive în general se supun unor norme mult mai complexe şi că, în consecinţă, analiza lor reclamă un aparat conceptual mult mai bogat decît cel oferit de lingvistica propoziţiei. Fundamentîndu-şi cercetarea strict pe modele fonologice, structuraliştii par să se fi oprit înainte de a explora metode cu adevărat "interesante pentru studiul miturilor şi al altor fenomene discursive, jAşadar, departe de a-î acuza că au extins metodele ştiinţifice prea mult în domeniul disciplinelor umanistice, avem mai degrabă sentimentul că nu au stimulat *suficient* avîntul metodologic şi că şi-au oprit prematur investigaţiile [5]. De la antropologie, căutarea structuralistă de modele lingvistice, mediată de analiza narativă, a pătruns în poetică, fonologismul constituind o soluţie metodologică comodă, după cum se poate vedea din primele lucrări ale lui Roland Barthes, despre structurile narative şi din semiotica literară a anilor 60. în structuralismul literar însă, metodologia nu era destinată a fi o preocupare majoră ,_ în loc de a examina adecvarea metodologică a modelului lor, mulţi susţinători ai acestui curent au preferat să teoretizeze despre proprietăţile generale ale literaturii cu rezultatul paradoxal că moştenirea structuralistă constă mai ales în *teze* teoretice şi nu,

aşa cum se crede de obicei, într-un set de *metode* ştiinţifice.. Dintre aceste teze cele mai larg răspîndite au fost mitocentrismul, fundamentalismul semantic şTctoctrinâ centralităţii textului, avînd drept corolar ©-poziţie arutiexpresivă şi o abordare imanentistă a culţuriL~Cu toate, că fiecare din ele a stat la origi-'Tîea^unor sugestii interesante cu privire la mit şi ■literatură,, ele au duş la limitarea orizonturilor de cercetare.J

£ Potrivit mitocentrismului, forma .narativă constituie o manifestare privilegiată a sensului literar : structurile narative sînt situate în centrul studiilor literare, iar particularităţile stilistice şi retorice, forţa referenţială şi relevanţa socială sînt considerate a fi mai mult sau mai puţin accidentalej Pe lîngă aceasta, aş dori să fac distincţie între o formă moderată sau literară a mitocentrismului şi o formă mai puternică, generalizată. Mitocentrismul moderat sau literar concentrează cercetarea literară asupra fenomenelor narative, aşa îneît alte aspecte ale textului ajung, să fie marginalizate şi par dependente de trama narativă. Afirmaţia lui Barthes că mimesis este un aspect contingent al povestirii, total subordonat logicii narative, constituie un bun exemplu al acestei strategii : ~*J*

£ „Funcţia naraţiunii nu este de a reprezenta , ci de a crea un spectacol încă foarte enigmatic pentru noi, dar în orice caz nu de ordin mimetic. «Realitatea» unei serii de evenimente nu constă în succesiunea «firească» a acţiunilor care o compun, ci în logica expusă acolo cu curaj şi satisfacţie." 1(1966, p. 123—124.)

f In mod similar, personajele literare au fost tratate ca simpli agenţi definiţi structural în funcţie de unităţile conflictuluij

Mergînd mai departe în această direcţie,/.mito-centrismul puternic sau generalizat postulează existenţa unui nivel narativ în *orice* eveniment semnificativ, fie o povestire, un text nonliterar sau chiar un obiect semiotic nonlingvistic : o pictură, o operă muzicală, un sistem social. JE1 susţine că sensul textual nu-şi are originea îri producerea de enunţuri combinate într-un discurs ; sensul profund se articulează în structuri narative care, la rîndul lor, produc discursul semnificativ exprimat în enunţuri (Greimas, 1970, p. 159). Drept consecinţă a unei ipoteze atît de generale despre organizarea internă a sistemelor semiotice, adepţii mitocentrismului puternic lărgesc noţiunea de structură şi permit identificarea unui nivel narativ în toate textele non-narative.[6] Dificultatea evidentă a unor manevre teoretice de acest gen constă în a avea de ales între 1. pierderea specificităţii şi 2. falsitatea evidentă, într-adevăr, dacă *toate* textele *trebuie* să conţină configuraţii narative, atunci sau definiţia acestora

din urmă va fi generală pînă la punctul de a deveni banală, sau existenţa empirică a textelor *fără* pro-proprietăţi narative va infirma ipoteza. f Mitocentrismul literar a fost acela care, datorită probabil formei sale mai moderate, a afectat în mai mare măsură poetica structuralistă clasică. / Punînd un accent exagerat pe logica tramei narative, mitocentrismul a contribuit la crearea impresiei ra.prb-blemele de referinţă, mimesis şi relaţiile mai generale dintre textele literare şi realitate sînt doar consecinţele *UŢIR[iluzii referenţi/ii*,* degajată spontan de sintaxa narativă. Această impresie a împiedicat în mod efectiv pe structuralişti să acorde atenţie proprietăţilor referenţiale ale textelor literare^ Mai mult decît atît, deoarece|poetica structuralistă adoptase distincţia dintre *povestire* şi *discurs,* povestirea fiind cel mai adesea identificată cu structurile narative, *era foarte* firesc ca studiile asupra tramei narative să prefere examinarea tehnicilor discursive, o examinare care, deşi a înregistrat succese remarcabile [7], a contribuit totuşi la implementarea mora-toriului asupra subiectelor reprezentaţionale^

Acest moratoriu a fost încurajat de o doctrină^pe care o voi numi [fundamentalismul semantic şi care se înrudeşte îndeaproape cu fonologismul din studiile mitologice şi teoria naraţiunii. Pe la mijlocul şi spre sfîrşitul deceniului al şaselea, cînd structuralismul antropologic şi literar şi-au făcut apariţia, singurul cadru existent în naratologie era studiul luifVladimir Propp despre basmul rus. Propp ob-servase, ca în ciuda inventarului variat de motive, basmele pot fi

descrise ca posedînd o serie similară _ de funcţii narative abstracte. *J*
vulturul poartă — calul îl poar-
lată de pildă patru serii de evenimente la începutul unor basme diferite :
(1) Regele dă eroului un vultur — eroul într-o altă ţară.
(2) Bunicul îi dă lui Saşa un cal tă pe Saşa într-o altă ţară.
(3) Un vrăjitorii dă lui Ivan o barcă — barca îl poartă pe Ivan într-o altă împărăţie.
(4) Regina îi dă lui Ivan un inel — oamenii uriaşi care ies din inel îl poartă pe Ivan într-o altă împărăţie. '
Acestea pot fi reduse la două funcţii abstracte : *jk£ul* şi pJecopga. Examinarea unui grup de basme l-a condus pefPropp la stabilirea unei serii de 31 de funcţii posedate în comun de membrii acestui grup. Dar, avînd în vedere că aceste funcţii abstracte erau menite să cuprindă proprietăţile *sintactice combinatorii* ale basmelor în chestiune, prin însăşi construcţia lor ele duceau la neglijarea sensului fiecărui basm.[8] *J
încă de la început structuraliştii au înţeles că semantica mitologică şi narativă se situează în afara sferei naratologiei lui Propp[9] ; cu toate acestea, modelele *semantice* pe care le-au propus pentru mituri şi - texte literare au aceeaşi orientare către abstract şi scheme generale ca şi naratologia lui Propp.
£ Una dintre abordările tipic structuraliste ale sensului textual este, din nou, analiza făcută de Levi-Strauss mitului lui Oedip. Inspirată de ideea opoziţiilor fonolojjice care fac să se deosebească unităţile lexicale, analiza.afirma că fiecare mit sau povestire se
10
bazează pe o pereche de opoziţii semantice atemporale, care constituie sîmburele semantic al povestirii sau mitului şi nu depind de desfăşurarea cronologică a evenimentelor. Mitul lui Osdip este redus la legătura dintre două opoziţii semantice : supraestimarea relaţiilor de rudenie vs. subestimarea lor şi originea chtoniană vs. cea biologică a omului._~£îteva din evenimentele povestite de mit sînt selectate' şi legate de aceste patru categorii : căsătoria lui Oedip cu Jocasta ca şi dragostea Antigonei faţă de fratele ei Polynice atestă supraestimarea relaţiilor de familie, în timp ce uciderea lui Laios de către fiul său Oedip şi a lui Polinice de către fratele său Eteocle dezvăluie subestimarea legăturilor de rudenie, în mod mai puţin evident, victoria lui Oedip asupra Sfinxului, care este un monstru chtonian, şi sensul numelui lui Oedip (picior umflat) semnalează negarea şi respectiv afirmarea originii chtoniene a omului.rSerisul global al mitului lui Oedip ar consta chiar în această relaţie : supraestimarea rudeniei reprezintă, faţă de subestimarea ei, ceea ce în-seamnă afirmarea originii chtoniene a omului faţă de negării ei. Mitul nu rezolvă tensiunile semantice ; el mai degrabă ajută culturile să supravieţuiască cu ele, legînd opoziţiile una de alta şi relati-vizîndu-le.
f' O prezentare semantică similară a textelor literare a fost dezvoltată de semioticienii structuralişti care,' în sîmburele profund al tuturor textelor şi obiectelor semiotice, pretind că există o structură semantică de patru termeni. Denumită [^pătratul semiotic", structura de patru termeni ar contura sensul întregului text printr-un proces generativ com-

u

plex [10]. Dar nici Levi-Strauss, nici semiotica structuralistă nu oferă un procedeu explicit de a descoperi structura fundamentală a unui text, sau cel puţin de a confirma presupusul sâmbure semantic prin confruntarea lui cu textul narativ. Restricţiile atît inductive, cît şi deductive asupra analizei lipsesc cu desăvârşire. Cei patru termeni semantici ai mitului se obţin numai prin excluderea mai multor evenimente de o importanţă intuitivă considerabilă : ciuma din Teba, căutarea adevărului de către Oedip, revelarea lui şi autopedepsirea eroului. întrucât nu există nici un motiv pentru a exclude aceste evenimente, interpretarea lui Levi-Strauss apare arbi-trarăj
Este greu de crezut că fiecare mit, naraţiune sau text poate fi redus la o singură structură semantică elementară de patru termeni în relaţie proporţională *fi ţi* Obiectele semiotice sînt construcţii complexe, supraîncărcate cu sens ; a postula un sens atît de rudimentar implică o pierdere considerabilă de informaţie ; de asemenea, deoarece fundamenta-lismul semantic nu aduce o dovadă independentă, care să confirme existenţa unui sîmbure semantic structural, nu există raţiuni suficiente de a-i accepta prezentarea hipersimplificată â sensului miturilor şi povestirilor. Absenţa unei dovezi independente este un simptom al imanentismului : sub

influenţa lingvisticii structurale timpurii, în special a ideilor lui Louis Hjelmslev, fundamentaliştii semantici tind să creadă în autonomia obiectelor semiotice pînă la a limita în mod voit cercetarea acestor obiecte, pretinzînd că dovada despre structura unui mit trebuie găsită în familia de mituri
12
căreia îi aparţine ; sau că sensul unui text literar trebuie să fie descoperit numai prin interogarea acelui text.
Credinţa în autonomia obiectelor semiotice nu este o trăsătură specifică fundamentalismului semantic ; ea constituie o caracteristică generală a multor curente recente din critica literară, care atribuie textelor locul central în studiile literare. Poziţia centrală a textului în opoziţie cu poziţia centrală a artistului a fost, într-adevăr pînă de curînd, cea mâi larg răspîndită doctrină din critica literară contemporană. Dispreţul estetismului şi formalismului pentru valorile şi obiectele nonestetice, evitarea istoriei de către fenomenologie şi practica ei de a descrie fapte izolate de conştiinţă, ca şi cultul faptelor tangibile adoptat de empirism au încurajat această doctrină. în forma sa extremă, accentul pus pe textul luat izolat dă naştere principiului „textului închis", care afirmă că toate elementele necesare pentru înţelegerea unui text sînt conţinute în e_LJ Cînd practica i-a silit pe cercetători să caute informaţie în afara textului, lucru indispensabil pentru studiul genurilor, influenţei, imitaţiei şi parodiei, recurgerea la surse externe a fost limitată la ~âTte"fexte ; de aici ideea de intertextu-alitate [12].
în consecinţă, noţiunea venerabilă de operă litp-rară-, *(oeuvre)* a fost pentru un timp abandonată, i Operele sînt produse de artişti, textele pot fi concepute ca rezultat al unor jocuri lingvistice, mai mult sau mai puţin independente de voinţa şi scopul individului : noţiunea de autor, susţine Barthes, trebuie să cedeze locul celei de *scriptor,* agent im-
13
personal prin care limbajul îşi etalează virtualitâ-ţile textuale (1967. a, pp. 147—148)JO estetică anti-expresivă a însoţit poetica structuralistă. clasică des-curajînd cercetarea acelor caracteristici artistice şi literare care transcend proprietăţile pur structurale : stilul, referinţa, reprezentarea, sensul global, expresivitatea [13]-
PENTRU O TEORIE REFERENŢIALA A FICŢIUNII
Poetica structuralistă a început ca un proiect inovator, convinsă că o cantitate suficientă de idei şi de metodologie lingvistică vor infuza studiilor literare o nouă energiejy^îteva dintre doctrinele pe care le-a adoptat treptat Ljfonologism, mitpeentrism, fundamentalism semantic, textolatrie şi poziţie anti-expresivă) au condus însă la îngheţarea prematură,. a progresului teoretic şi au convins pe specialiştii care, deşi nu mai erau susţinători entuziaşti ai structuralismului, nu erau pregătiţi să renunţe la idealurile cercetării raţionale şi la o metodologie explicită, că trebuie să se îndrepte în altă direcţie pentru a găsi noi surse teoretice. Dată fiind influenţa perenă a lingvisticii asupra structuralismului literar, o alternativă evidentă a fost oferită de. gramatica generativ transformaţională, a cărei zestre teoretică cuprindea o critică distrugătoare a structuralismului în lingvistică[i4]. Mai multe domenii au beneficiat direct de impactul lingvisticii generativ-transformaţionale asupra studiilor literare : stilistica, gramatica intrigii, contribuţii teoretice la noţiuni ca generarea textelor literare, structurile de
14
adîneime sau competenţa literară. Situată ia confluenţa gramaticii formale cu analiza discursului, gramatica textului a explorat proprietăţile formale ale fenomenelor transexistenţiale dintre care multe au o relevanţă directă asupra textelor literare[15].
încercările gramaticienilor generativ-transforma-ţionalişti de a adăuga o componentă semantică teoriei lor i-a făcut pe specialiştii literari să fie receptivi la aspectele recente ale filosofiei analitice şi ale semanticii formale. Relevanţa logicii filosofice, a semanticii lumilor posibile, a teoriei actelor de vorbire şi a epistemologiei nu a putut să scape cercetărilor care căutau modele elegante şi eficace pentru semantica literară, j începînd de la mijlocul deceniului al şaptelea şi pînă spre sfîrşitul acestuia, am fost martorii unei multitudini

de propuneri referitoare la studiul sensului literar şi narativ în perimetrul semanticii formale şi al logicii filosofice[16]. (Â început o dezbatere care a demonstrat că subiecte uitate ca referinţa literară, iumile ficţionale şi conţinutul narativ -.pot fi abordaje^ dintr-un unghi_ nou, neaşteptatjEa a sugerat că modelele semantice formale şi, în general, apropierea de rezultatele filosofice în domeniul ficţiunii conduc la progres în , naratologie şi stilistică. Această direcţie de cercetare nu s-a limitat la propunerea de răspunsuri noi la problemele structuraliste ; ea şi-a format, de asemenea, propriul ei orizont de interogaţii. Probleme ca adevărul literar, natura ficţionalităţii, distanţa şi asemănarea dintre literatură şi realitate, neglijate în perioada anterioară, au început din nou să atragă atenţia teoreticienilor.

15

O

Actualul context al criticii literare este unul în care preocuparea mai veche pentru mecanica textelor este treptat înlocuită cu un interes reînnoit pentru o interpretare literară de ordin superior, pentru pluralitatea lecturilor, pentru hermeneutică şi ideologie. Dreptul de a fi subiectiv este larg recunoscut, apar dubii serioase cu privire la posibilitatea atitudinii ştiinţifice în domeniul literar, interesul pentru rolul cititorului în actul de comunicare literară a sporit considerabil; în sfîrşit, prin sublinierea relevanţei literaturii pentru problemele de interes uman imediat, critica feministă a restituit respectabilitatea criticii tematicejîn această nouă con-figuraţie,£_teoria literară se confruntă cu o gamă întreagă de probleme care se situau în afara sferei structuralismului clasic. Ea are datoria să reexamineze supoziţiile convenţîonaliste şi să abordeze din nou problema reprezentării realităţii în ficţiune. Moratoriul asupra problemelor referenţiale este depăşit. Eliberată de constrîngerile structuraliste, teoria ficţiunii, poate să se intereseze din nou de forţele creatoare de lumi ale imaginaţiei şi să descrie proprietăţile lumilor şi existenţei ficţionale, complexitatea lor, caracterul lor incomplet, distanţarea şi integrarea în economia generală a culturii.

Aceste probleme constituie materia cărţii de faţă. ^Cîteva din temele ei se fac ecoul discuţiei filosofice despre ficţiune, în timp ce altele derivă din mai vechi preocupări literarejjAm încercat să îmbin aceste componente în speranţa că rezultatul va spori interesul specialiştilor în literatură faţă de cercetarea filosofică recentă asupra ficţiunii[17].

16

2. FIINŢE FICŢIONALE

Capitolul II al cărţii lui Charles Dickens *Documentele postume ale Clubului Pickivick* începe cu *o%D*

următoarele propoziţii :

^Soarele, acest punctual slujitor al oricărei activităţi, tocmai răsărise şi începea să-şi reverse lumina în ziua de treisprezece ale lunii mai, anul una mie optsute douăzeci şi şapte, cînd asemeni unui alt astru, domnul Samuel Pickwick se smulse din braţele somnului, deschise larg fereastra camerei şi privi afară, contemplînd lumea ce se oferea privirilor. Strada Goswell se afla la picioarele sale — strada Goswell se întindea la dreapta sa cît vedea cu ochii — strada Groswell era la stînga sa, iar partea opusă a străzii Goswell se afla peste drum."jf

Cititorul acestui [fragment încearcă două intuiţii contradictorii :| pe de o pante el ştie foarte bine că, spre deosebire "de soare, a cărui existenţă este dincolo de orice îndoială, dl. Pickwick şi cele mai multe' dintre fiinţele şi stările de lucruri descrise în roman nu există şi nu au existat în afara paginilor acestei cărţi. Pe de altă parte, de îndată ce ficţionalitatea d-lui Pickwick este recunoscută, întîmplărilor romanului li se atribuie un gen de realitate proprie, iar cititorul poate fi profund mişcat de aventurile şi reflecţiile personajelor, j

* Charles Dickens, *Documentele postume ale* ***Clubului*** *Pickwick,* Bucureşti, Editura pentru literatură, **1961, p. 13.** în româneşte de Ion Pas (n. t.).

Pentru a explica această dilemă intuitivă.^filosofii ficţiunii au propus diferite răspunsuri care reflectă tot atîitea atitudini epistemologice cu privire la relaţiile dintre realitate şi ficţiune.

Cîţiva teoreticieni promovează un punct de vedere segregaţionist, ca-racterizîhd conţinutul textelor ficţionale ca pură imaginaţie fără valoare de adevăr ; adversarii lor adoptă o concepţie integraţioniată, tolerantă, susţi-nînd că nu se poate consemna nici o diferenţă ontologică reală între descrierile ficţionale şi cele non-fioţionale ale lumii reale.. Fiecare tendinţă este bine reprezentată în discuţii filosofice şi, desigur, între acestea două există suficient spaţiu pentru multe poziţii intermediare sau mixte. Pe cînd primii se-gregaţionişti resping discursul ficţional pe considerente ontologice şi afirmă că, întrucît dl. Pickwick nu există, romanul este fals sau oţios, o nouă direcţie segregaţionistă, folosindu-se. de teoria actelor de vorbire, recomandă o separare bazată pe diferenţele dintre genurile discursului susţinînd că pasajul citat, în contrast cu reportajul jurnalistic, ar ilustra un mod specific fictiv de a vorbi sau de a scrie. Integraţioniştii, la rîndul lor, în special oei care aparţin curentului convenţionalist, motivaţi se pare de încrederea nelimitată în ponderea ontologică a discursului ficţional, afirmă că dl. Pickwick se bucură de o existenţă la fel de substanţială ca soarele sau ca Anglia în 1327. Ei privesc cu neîncredere interpretările textuale şi diminuează deosebirea dintre ficţiune şi alte specii ale discursului, considerînd că toate textele sînt egal guvernate de convenţii arbitrare ; astfel, un tratat despre istoria Angliei de la începutul secolului al XlX-lea nu este mai demn de

j

încredere decît romanul lui Dickens *Documentele postume ale Clubului Pickwick,* deoarece în felul său propriu fiecare text oferă numai o versiune a lumii.

Fie ei segregaţionişti, iritegraţionişti sau de alte convingeri intermediare, filosofii examinează adesea ficţiunea numai indirect sau în "trecere şi în relaţie cu alte dispute teoretice ; în multe cazuri atitudinea lor faţă de ficţiune derivă din preocupări filosofice, care sînt cu totul în afara intereselor literare.. In consecinţă,[1] în discuţia care urmează teste util să avem în vedere o întreită distincţie conceptuală pentru a înţelege direcţia majoră a diferitelor argumente filosofice. Trebuie să facem distincţie între chestiunile de ordin *metafizic* despre fiinţele ficţionale şi adevărul ficţional ; cele de ordin d'emarcaţional, privind posibilitatea de a stabili delimitări precise între ficţiuni şi nonficţiune, atît în teorie cît şi în critica practică ; în fine, chestiunile de ordin *inşţttutio&pl* legate de locul şi importanţa ficţiunii ca instituţie culturală. Filosofi de orientări diferite nu dau răspunsuri uniforme acestor trei serii de probleme : poziţiile segregaţioniste cu privire la problema demar-caţională pot fi asociate cu diferite opţiuni ontologice. Mai mult, nici ontologia, nici poziţia demarca-ţionistă nu determină atitudinea filosofului faţă de ficţiune ca instituţie. în mod tradiţional, segregaţio-nismul strict s-a asociat cu o anumită indiferenţă pentru activitatea imaginaţiei, dar acest lucru nu este în mod necesar valabil pentru mulţi dintre segrega-ţioniştii moderni, care pot să respingă entităţile ficţionale şi să caute demarcarea precisă între literatură şi nonliteratură^ deşi sînt convinşi că ficţiunea^ joacă un rol important în viaţa lor personală.

19

SEGREGAŢIONISMUL CLASIC

C Poziţia segregaţionistă clasică reflectă preocupările ■ filosofiei analitice timpurii cu privire la natura limbajului şi legăturile sale cu lumea. Constituită într-o perioadă cînd filosofia logicii şi a ştiinţei căutau cu asiduitate să-şi asigure un fundament solid împotriva idealismului hegelian, această concepţie a favorizat economia în ontologie şi atitudinea normativă în logică. Potrivit |segregaţioniştilor clasici, nu există un univers al discursului în afara lumii reâle[5] Existenţa, care nu este un predicat, aparţine numai obiectelor din lumea realăjjDeoarece practicile lingvistice oferă numeroase exemple de referinţă la obiecte imaginare, de la mituri la romane şi de la ipoteze ştiinţifice eronate la construcţii filosofice prolixe, ceva trebuie să fie greşit în limba noastră dacă ea îngăduie proliferarea la nesfârşit a *entio rati*-oms.rExaminarea expresiilor nonreferenţiale arată că, fiind' deghizate ca *descrieri definite,* ele nu pot fi deosebite din punct de vedere lingvistic de expresiile pe deplin referenţiale^ aşa cum arată următoarele exemple :

(1) Actualul preşedinte a] Franţei este înţelept.
(2) Actualul rege al Franţei este înţelept.
(3) Dl. Pickwick este înţelept.
In ciuda similarităţii lor lingvistice, prima propoziţie, în 1986 cel puţin, conţine o referinţă la o fiinţă reală, dar a doua şi a treia nu se referă la nimic. Bertrand Russel a expus structura logică a celor trei propoziţii parafrazîndu-le după cum urmează :
(4) Există o entitate şi numai una, aşa încît entitatea este actualul preşedinte al Franţei şi oricine este actualul preşedinte al Franţei este înţelept.
20
(5) Există o entitate şi. numai una, aşa încît entitatea este actualul rege al Franţei şi oricine este actualul rege al Franţei este înţelept.
(6) Există o entitate şi numai una, aşa încît entitatea este dl. Pickwick şi oricine este dl. Pickwick este înţelept.
Fiecare din aceste propoziţii este tratată ca o con-juncţiune care mai întîi afirmă că există o entitate şi numai una care are calitatea de a fi preşedintele Franţei sau regele acelei ţări, sau respectiv dl. Pickwick şi, în al doilea rînd, că entitatea în chestiune este înţeleaptăj Pentru a stabili adevărul primei jumătăţi a fiecărei fraze trebuie ca în fiecare caz să stabilim dacă există în adevăr o entitate şi numai una, care prezintă proprietăţile menţionate mai sus ; trebuie, cu alte cuvinte, să scrutăm universul în căutarea acelei entităţi.fDacă acţiunea se efectuează pe acea felie a universului reprezentată de anul 1986, rezultatul cercetării va fi un domn cu numele de Francois Mitterand pentru fraza (4) şi nici o entitate pentru ultimele două frazejExtinzînd cercetarea la continuumul qvadridimensional spaţiu-timp vom descoperi în plus o serie de persoane care îndeplinesc condiţia de „actualul rege al Franţei". Cu toate aoes-tea,^oricît de atent am căuta, nici o entitate oare să aibă calitatea de a fi dl. Pickwick nu vom descoperi vreodată ; fraza se dovedeşte a fi falsă *înainte* de a irece la examinarea părţii a doua. în calitate de con-juncţiuni care au prima jumătate falsă, afirmaţiile despre entităţi raţionale sînt false, susţine Russell, indiferent de conţinutul lor predicativ şi pur şi simplu prin structura lor logică.
21
Răspunsul lui Russell la problema metafizică constă în a nega indivizilor nonexistenţi orice statut ontologic şi în a demonstra că afirmaţiile despre asemenea indivizi sînt false din punct de vedere logic. Fără a se referi direct la problema demarcaţio-nală, poziţia sa are drept rezultat excluderea afirmaţiilor deferitoare la entităţile ficţionale din domeniul discursului adevărat, cu consecinţa implicită că semantica ficţionalităţii nu prezintă nici un interes filosofic. Această poziţie nu atrage după sine un răspuns negativ la întrebarea instituţională, deoarece Russell, ca majoritatea oamenilor de cultură, nu neagă ficţiunii ca instituţie o anumită importanţă în viaţa noastră ; totuşi filosofia sa nu încurajează în mod special cercetarea asupra semanticii ficţiunii. Şi nu este o simplă întîmplare faptul că teoreticienii literari care încearcă să se adapteze segregaţi-onismului lui Russell au trebuit să explice propoziţiile ficţionale în termeni noncognitM ; un exemplu grăitor este teoria „emotivă" a literaturii a lui Ivor Armstrong Richards [2].
O abordare segregaţionistă mai nuanţată ia în considerare şi circumstanţele actului de vorbire : pusă în contextul folosirii sale o propoziţie ca : „Actualul rege al Franţei este înţelept" poate fi adevărată dacă este rostită de un supus al lui Henric al IX-lea, falsă dacă este pronunţată de un contemporan al lui Ca-rol al IX-lea şi oţioasă dacă se afirmă în Franţa republicană contemporană. Această abordare,' care îşi are originea în critica făcută de P.F.Strawson analizei lui Russell [3], permite ca o propoziţie să nu fie nici falsă, nici adevărată, ea permite deci propoziţii oţioase şi, în consecinţă, conduce la o segregare şt
22
mai netă între afirmaţiile ficţionale şi cele nonfic-ţionale. într-adevăr, deşi îh viziunea lui Russell ficţiunii i se atribuie valoarea „fals", literatura păstrează o minimă respectabilitate logică ; la Straw-son, în schimb, formulările ficţionale cad sub incidenţa categoriei „oţios". în lumina acestei analize, cel puţin în perioadele de monarhie, „Actualul rege al Franţei este înţelept" reuşeşte performanţa logică de a poseda o valoare de adevăr ; prin contrast, „dl. Pickwick este înţelept", nu depăşeşte niciodată ilegitimitatea ei structurală.

Cu toate că lucrările lui Strawson nu se concentrează în primul rînd asupra entităţilor ficţionale, consecinţele lor asupra teoriei ficţiunii nu sînt greu de dedus ; ele sînt confirmate de Gilbert Ryle [4] într-o lucrare mai veche, care exprimă o poziţie •similară, orientată mai precis către obiectele imaginare. Ryle a remarcat că propoziţiile care se referă la dl. Pickwick, cel puţin acelea care se găsesc în *Documentele postume* conţin un designator şi o serie de predicate. Dar unele expresii şi afirmaţii par a fi desig-nări cînd, de fapt, nu sînt şi nu trebuie sa fie interpretate ca atare. „Cînd Dickens spune : dl. Pickwick purta pantaloni scurţi, numele propriu pare să desemneze o anume persoană ; dar dacă nimeni pe această lume nu se numeşte dl. Pickwick, atunci propoziţia nu poate fi falsă sau adevărată pentru omul numit dl. Pickwick, pentru că nimeni nu purta acest nume. Şi atunci propoziţia nu se referă în realitate la cineva" (p. 26). Deoarece conţin pseudodesignări, formulările ficţionale nu sînt adevărate sau false în sensul obişnuit, nonmetaiforic. întrucît numele fie-

ţionale nu au denotaţii!, iar declaraţiile ficţionale care le conţin sînt lipsite de valoare de adevăr, „nu ne rămîne nici un reziduu metafizic de găzduit într-o ontologică ţară-a-nimănui" (p. 35).

Atitudinea segregaţionistă poate fi înţeleasă mai bine dacă ne'amintim căjjţeoria descrierilor definite a lui Russell a fost creată pentru a răspunde unor necesităţi filosofice specifice, într-un context care cerea un control strict asupra limbii. A menţine un asemenea conltrol era indispensabil în domeniile şi în epocile în care sarcina cea mai urgentă era păstrarea unui simţ al responsabilităţii filosofice, aşa cum, potrivit unei opinii larg răspîndite, era cazul la sfîrşitul secolului trecut în filozofia matematicii, a logicii şi - în ştiinţele exacte. Dar criteriile şi restricţiile aplicabile în aceste situaţii nu se potrivesc în mod necesar în toate domeniile, de cunoaştere ; cerinţele esteticii şi poeticii, de pildă, pot foarte bine să fie mai puţin stringente decît cele ale filosofiei matematicii şi ale ştiinţei iar toleranţa ontologică poate fi atitudinea cea mai patrivită pentru studiul ficţiunii. Dat fiind că orice cititor de bun simţ acceptă uşor ideea că dl. Pickwick nu este un locuitor al lumii reale, a construi o pledoarie împotriva entităţilor ficţionale este o risipă de energie, cel puţin atîta vreme cît discuţia se concentrează asupra aspectelor poetice şi estetice. Pe cînd în tratarea subiectelor ştiinţifice eliminarea entităţii non-existenite este esenţială, poetica ficţiunii reclamă o tehnică de *introducere* a unor atari entităţii Scopul poeticii ficţiunii nu poate consta în purificarea limbii şi ontologiei ; dimpotrivă, poetica trebuie să descrie[1] practicile lingvistice nesistemaitice şi să construi-

iască modele descriptive care să ne ajute sa înţelegem ce se petrece cînd folosim afirmaţiile ficţionaleJSatisfacţia lui Ryle că relatarea lui despre fiinţe imaginare nu lasă nici un „reziduu metafizic de găzduit într-o-ţară-ontologică-a-nimănui", nu are nici o bază.

în funcţie de priorităţile şi preocupările lor, cercetătorii în domeniul ficţiunii pot adopta două tendinţe diferite. Pe de o parte, ei pot alege o abordare-' ,gxier»ăr-care raportează ficţiunea la teoria mai generală a existenţei şi a adevărului ; în acest caz, în-trucît ontologia lumii nonficţionale prevalează, numele ficţionale nu au denotaţii, afirmaţiile ficţionale sînt ifalse sau oţioase şi segregaţionismul metafizic are dreptate. Pe de altă parte însă, este posibilă o abordare *internă,* care nu-şi propune în mod special ■ să compare enitiîaţi şi afirmaţii ficţionale ou echivalentele lor nonficţionale (pentru că, evident, o comparaţie de acest gen va trebui să admită vacuitatea numelor ficţionale şi falsitatea afirmaţiilor despre ele), ci să construiască un model reprezentînd înţelegerea ficţiunii de către cititorii care, o dată ce se.. lasă furaţi de firul poveştii, pierd mai mult sau mai puţin contactul cu lumea reală. Bineînţeles, o abordare internă nu va putea evita să exploreze ţara-nimănui a lui Ryle şi să găsească locuinţe adecvate pentru entităţile care o populează.

Cînd abordăm problema demarcaţională independent de considerente pur metafizice, trebuie să subliniem că, deşi abordarea externă poate foarte bine trasa o distincţie *teoretică* netă între afirmaţiile ficţionale şi cele nonficţionale, delimitările stricte

între aceste doua feluri de afirmaţii sînt contrain-tuitive cînd este vorba de tratarea' unor texte ficţionale specifice din punct de vedere intern. In timpul lecturii romanului *Documentele postume...* pare dl. Pickwick mai puţin real decît soarele de deasupra străzii Goswell ? în *Război şi pqce* este Nataşa mai puţin reală decît Napoleon ? { Textele ficţionale se bucură de o anumită unitate discursivă, pentru cititorii lor lumile pe care le descriu nu sînt în mod necesar scindate de o limitai între fictiv şi real. j

La fel de dificil, în special în economia unei abordări interne, este obiceiul logicienilor atomişti de a considera textele ficţionale drept colecţii de propo-, ziţii, fiecare răspunzătoare individual pentru statutul ei logic şi valoarea de adevărJ într-un pasaj tipic, Ryle întreabă : „La ce / sau la cine se referă cititorii cînd spun : Dl. Pickwick n-a vizitat Oxfordul ? Evident, propoziţiile lor se referă la carte sau la propoziţiile tipărite pe paginile cărţii. Ei spun, într-o manieră concisă : Nici una dintre frazele cărţii nu spune şi nu implică faptul că dl. Pickwick a vizitat Oxfordul[6]. Acest lucru este demonstrat prin faptul că în ca^zul unei dispute sie va căuta şi se va ajunge la un acord prin simpla lectură a textului." (p. 28).

Printr-o mişcare care aminteşte de principiul structuralist al textului închis, cartea este identificată cu propoziţiile tipărite pe paginile ei. Dar aceasta contravine intuiţiilor elementare ale majorităţii scriitorilor şi cititorilor care sînt mai puţin înclinaţi să pună întrebări despre vizita d~lui Pickwick la Qx-

ford decît, să spunem, utwja ui. < portabil sau generos, distrat sau recalcitrant, sau despre tatăl lui Sam Weller, dacă este un misogin încîntător sau nesuferit. La aceste întrebări,;cele mai simple oare pot fi formulate de un cititor sau de un critic,jjiu se poate da un răspuns inspectând pur şi simplu propoziţiile tipărite pe paginile cărţii. Se impune un sistem de inferenţă, care săi pună în relaţie pasaje din carte cu un cadru extratextual cultural şi facfcual. Interpretările literare mai complexe sînt desigur şi mai puţin vizibil legate de propoziţiile tipărite.

Textele literare ca şi majoritatea colecţiilor de propoziţii din limba de fiecare zi, ca de exemplu conversaţiile, articolele de ziar, depoziţiile martorilor, cărţile de istorie, biografiile oamenilor celebri, miturile şi critica literară, dispun de o calitate care poate pune în încurcătură pe logicieni, dar care, fără îndoială, pare firească pentru oricine altcineva : adevărul lor în ansamblu nu poate fi definit recursiv pornind de la adevărul propoziţiilor individuale care le constitue- Adevărul global nu derivă pur şi simplu din valoarea de adevăr a propoziţiilor prezente în text. O biografie excelentă a amiralului Nelson poate fi adevărată în totalitate chiar dacă găsim cîteva erori f actuale în ea ; în mod similar depoziţia unui martor ocular într-un caz complex de asasinat se consideră, în general, adevărată, în ciuda cîtorva detalii incorecte, în plus, un text poate avea mai multe nivele de sens. tJn mft sau un text alegoric care este constituit în special sau chiar numai din propoziţii false poate fi cu toate acestea considerat în ansamblu ca

alegoric adevărat. Este, prin urmare, inutil să instituim proceduri de evaluare a adevărului sau a falsităţii unor fraze ficţionale izolate, întrucât micro-valoarea lor de adevăr poate rămâne fără nici un fel de consecinţă asupra macrovalorii de adevăr a unor largi segmente ale textului sau asupra textului în totalitate.

TEORIA ACTELOR DE VORBIRE DESPRE FICŢIUNE

_Noţiunea dejazajj aşa cum a fost introdusă |de__ Strawson, conferă un supliment de flexibilitate segregaţionismului clasic ; dezvoltările ulterioare ale teoriei actelor de vorbire au furnizat o interpretare sistematică a factorilor pragmatici în actele lingvistice şi au oferit segregaţionismului un cadru 'teoretic pentru a separa discursul ficţional de declaraţiile faetuale.

Succesul teoriei actelor de vorbire a încurajat contactele între filosofia analitică şi critica

literară ; el a stimulat reflecţia asupra definiţiei literaturii şi a genurile literare contribuind majiv la analiza poeziei şi a dramei şi servind ca bază pentru o abordare semantică a ficţiunii. Una dintre încercările cele mai timpurii de a aplica noţiunile teoriei actelor de vorbire la teoria literară aparţine lui/Richard Ohmaii' ■ care a propus o definiţie ştiinţifică a Titeraturii3[1971, | 1972). Argumentaţia lui Ohman conţine un sofism interesant, deseori întîlnit în aplicarea modelelor la j fenomenele literare. „Acest tip de argumentare, pe care îl voi numi |,model în pană" constă din trei operaţii : mai întîi se afirmă că literatura este o subclasă a unui domeniu mai general; în al doilea _

rînd este prezentat un model al acestui domeniu ; în al treilea rînd se demonstrează că fenomenele literare nu pot fi cuprinse satisfăcător în gama de trăsături specifice oferită de model. în cazul literaturii, modelul nu mai funcţionează : are o pană. Argumentul modelului în pană este menit să ne spună ceva profund semnificativ despre literatură. De exemplu, Ohman susţine că întrucît literatura este o operaţie verbală, modelul actelor de vorbire al lui J. L. Austin ar trebui să fie operant şi pentru discursul literar*] Cu toate acestea, cînd examinăm literatura, categoriile lui Austin nu se pot aplica deloc. Ca atare.Qopera literară este un discurs ale cărui propoziţii nu deţin forţele ilocuţionare care, în mod normal, s-ar ataşa de ele. Forţa sa ilocuţionară este mimetică" (pi. 14). Pe aceeaşi linie, Barbara Her-rnstein Smith argumentează că ficţiunea nu intră pur şi simplu într-o rubrică din tipologia actelor de vorbire, ci ea incorporează întreaga gamă a actelor de vorbire cu o schimbare de tonalitate : textele ficţionale ar consta din acte de vorbire *reprezentate* (1978, pp. 14-40). *J*

Argumentul modelului în pană ca şi ideea că ficţiunea reprezintă un gen de act de vorbire care nu intră în cadrul obişnuit joacăi un rol important în teoria discursului ficţional expusă de John Searle şi, independent, de Gottfried Gabriel. Discuţia poartă într-o anumită măsură asupra problemei metafizice, în măsura în care cei doi filosofi se întreabă dacă autorul oare scrie frazele unui text ficţional face aserţiuni care ar putea fi adevărate sau false. Direcţia principală de atac a relatării lui Searle şi a lui Gabriel se îndreaptă însă către problema demarca-

ţiunii, întrucît cei doi autori încearcă să stabilească o deosebire teoretică netă între discursul ficţional şi cel nonficţional. Ei pornesc de la ipoteza că discursul ficţional este un tip anumit de enunţ şi că referinţa are loc numai în relaţie cu enunţurile corecte. Limi-tîndu-şi discuţia la enunţurile asertive cei doi autori propun o serie de reguli care guvernează corectitudinea acestor enunţuri.

1. Regula esenţială : vorbitorul îşi ia răspunderea pentru adevărul aserţiunii sale. în timp ce Searle nu defineşte noţiunea de răspundere, Gabriel susţine că vorbitorul trebuie să accepte consecinţele enunţului său.jVom vedea că această regulă este excesiv de severa.
2. Regula pregătitoare : vorbitorul trebuie să fie capabil să apere adevărul aserţiunii. Gabriel numeşte această regulă „regula argumentaţiei".
3. Propoziţia exprimată prin aserţiune nu trebuie să fie în mod evident adevărată pentru participanţii la situaţia comunicativă ; aceasta este o regulă de politeţe foarte asemănătoare cu maximele lui P.' Grice.
4. Regula sincerităţii : în concepţia lui Searle vorbitorul trebuie să aibă încredere în adevărul propoziţiei exprimate. Diferenţa dintre (1) şi (4) pare să fie cea între răspunderea logică pentru adevărul unei aserţiuni şi răspunderea morală de a avea încredere în conţinutul ei.

Apoi, cei doi gânditori arată că în discursul ficţional aceste reguli nu sînt deloc respectate^ Avem puţine motive să credem că Dickens s-a simţit răspunzător pentru adevărul celor mai multe fraze din

Documentele postume... sau că a crezut în mod sincer în ele ;_un autor este rareori capabil să

apere adevărul aserţiunilor sale, ori să accepte consecinţele enunţurilor sale ficţionale. De fapt, susţine Searle, autorul unui roman *pretinde, se preface,* sau *pretextează* numai că emite aserţiuni fără a le emite în realitate. Chiar dacă aceste pretenţii sînt benigne, deoarece nu încearcă să inducă pe nimeni în eroare, frazele ficţionale nu intră în clasa enunţurilor care fac aserţiuni. Şi cu toate acestea, declaraţii serioase pot fi transmise prin acte de vorbire pretinse, în acelaşi fel în care acte indirecte de vorbire implică acte veritabile (Searle, 1975 a). O propoziţie ca : „Poţi să-mi dai sarea ?" înseamnă, de fapt, „Dă-mi sarea, te rog". în mod similar, învăţămintele cu privire la căsătorie din *Anna Karenina* sînt transmise indirect de aserţiunile pretinse ale romanului.

Unul din aspectele importante ale modelului Searle—Gabriel constă în deplasarea accentului discuţiei despre ficţiune pe trăsăturile pragmatice. In timp ce la Russell segregaţia se băzeâzS~pe argumente ontologice şi logice, teoria actelor de vorbire leagă ficţionalitatea de atitudinea lingvistică a vorbitorului. Dat fiind că orice propoziţie sau serie de propoziţii pot fi enunţate ca simplă pretenţie, sau simplă joacă, argumentele lui Searle şi ale lui Gabriel par să minimalizeze existenţa unui discurs *intrinsec* ficţional. Pentru raţiuni istorice diverse, multe texte serioase sînt uneori citate ca ficţiune, ceea ce confirmă indirect intenţia lui Searle. (Walton însă argumentează justificat că insistenţa lui Searle asupra rolului vorbitorului în definirea ficţiunii este greu de acceptat, pentru că atunci cînd citim un text serios ca ficţiune,

nu ţinem seama de intenţia autorului.) Pe lînga aceasta, faptul că Searle şi Gabriel se folosesc de simulare are avantajul de a atrage atenţia asupra componentei jucăuşe a discursului ficţional {Jei insistă, de asemenea, că ficţiunea este mai degrabă o *activitate* decît o simplă listă de propoziţii! Şi totuşi, argumentele segregaţioniştilor discursivi—nu sînt cu totul convingătoare : putem pune la îndoială corectitudinea regulilor de asertare, ideea că vorbitorul este creatorul discursului ficţional, şi chiar şi noţiunea de pretext, în relaţia ei cu ficţiunea. Menite a fi formulări ideale care explică folosirea normală ori serioasă a limbii, regulile de aserţiune atrag atenţia şi asupra a ceea ce Austin numea întrebuinţări' „parazitare" sau „ofilite" ale limbajului, în scopul de a urmări cu scrupulozitate regula sincerităţii, vorbitorul trebuie să-şi fie transparent sie însuşi privitor la convingerile sale, dar întrucît competenţa sa lingvistică dă posibilitatea unui vorbitor să rostească un număr astronomic de aserţiuni, creierul unui vorbitor sincer trebuie să posede un set uriaş de propoziţii în care crede şi un mecanism capabil să selecteze rapid, pentru fiecare enunţ pronunţat, propoziţia corespunzătoare din setul propoziţiilor pe care le crede adevărate. Cînd vorbitorul rosteşte o frază maşina declanşează automat şi examinează setul de propoziţii crezute drept adevărate. Dacă rezultatul este pozitiv, se poate spune că vorbitorul a fost sincer ; dacă maşina nu reuşeşte să găsească propoziţia corespunzătoare, vorbitorul a fost nesincer.

Dar posedă într-adevăr vorbitorii un set de propoziţii pe care le cred adevărate, însoţite de o astfel

de procedură de inferenţă ? Deloc ! Situaţiile reale arată că noi credem, mai mult sau mai puţin, într-un număr limitat de propoziţii, fără >să ştim dacă credem şi în consecinţele lor, sau nu; iar pentru foarte ■ multe propoziţii pur şi simplu nu ştim, în sensul serios al cuvîntului, dacă le credem ori nu adevărate. Adesea, cînd asertăm propoziţii ne închipuim că şi credem în ele cînd, în realitate, nu facem decît să aderăm la ele pentru alte motive ; de exemplu, poate admirăm persoana pe care am auzit-o aser-tînd aceste propoziţii. Pot rosti cu convingere propoziţii ca :

5. Cel mai frumos loc de vacanţă din Germania este Baden-Baden.
6. Cele mai multe piese de Shakespeare au fost scrise de soţia sa.

fără a le fi examinat vreodată serios conţinuţuLJ Acestea pot fi opiniile declarate ale prietenului meu Gloss şi simt că am dreptul să le consider ca ale mele, poate ca un mod de a-

mi exprima ataşamentul faţă de Gloss.
Cînd stabilim o condiţie idealizată care cere vorbitorului să se conformeze adevărului aserţiunii sale, cerem oare vorbitorului să creadă *profund* în adevărul ei, sau sîntem pregătiţi să admitem o adeziune superficială a vorbitorului la propriile lui afirmaţii ? Presupunem că acea credinţă va dura mult timp, sau sîntem mulţumiţi cu o credinţă numai pe durata enunţului crezut drept adevărat ? Credinţa trebuie să fie simultană cu enunţarea, sau se poate ca ea să preceadă ori să urmeze pronunţarea frazei în chestiune ?
33
[Aceste întrebări nu sînt deloc simple arguţii generate de simpla diferenţă dintre idealizare şi realizare. Filozofii au discutat pe larg certitudinea cunoştinţelor şi credinţelor noastre, admiţînd criterii mai elaborate decît simpla obligaţie de a crede în adevărul unei propoziţii. H.H. Price face deosebirea între *opinie, convingere* şi *convingere absolută.* Ca răspuns la ipoteza lui Norman Malcolm care consideră că a fi încrezător în cunoştinţele tale este o trăsătură esenţială a cunoaşterii, A.D. Wozley şi Alan White se ridică împotriva psihologizării cunoaşterii şi în favoarea disocierii între sentimentul de certitudine şi cunoaştere. O astfel de disociere se aplică şi credinţei : Price propune distincţia edificatoare dintre *credinţă propriu-zisă,* caracterizată prin acceptare pe baza dovezilor şi simpla *acceptare* sau *a-lua-drept-bun,* pe care el o prezintă drept „absenţă nefundată a dezacordului"}[6]- Cerem într-adevăr vorbitorilor noştri să creadă că sînt adevărate propoziţiile lor ? Dacă viaţa lor ar depinde de respingerea acestora le-am permite să le retracteze ? Ce-am face dacă un vorbitor, .ca multe dintre personajele lui Thomas Mann, ar cocheta cu ideea că îşi consideră afirmaţia adevărată şi cînd ar fi confruntat cu întrebarea presantă : „Crezi cu adevărat acest lucru ?', ar răspunde : „Nu ştiu ! Prietenii mei spun asta", sau „Am văzut în ziar !", sau „S-a spus la televizor". Sinceritatea noastră dovedeşte mai puţină angajare faţă de o aserţiune decît loialitate faţă de un prieten, faţă de sursele de informare, de grupul social care o profesează. Hilary Putman a subliniat
34
că o comunitate dată stăpîneşte în mod colectiv limba şi relaţia dintre ea şi realitate (1965 ; 1973). Ca individ, un membru al comunităţii poate să nu fie pe de-a-ntregul familiar cu modul de folosire al unor termeni ca *ulm, gnozâ, vîrcolac,* în sensul că el sau ea poate să nu ştie exact cum să decidă dacă un obiect este un ulm, o gnoză sau un vîrcolac. După Putman, putem totuşi folosi asemenea termeni datorită *diviziunii sociale a activităţii lingvistice.* Un neştiutor se poate referi la ulmi, gnoze şi vîrcolaci, pornind de la ideea că comunitatea dispune de specialişti în ulmi, în gnoze şi în vîrcolaci, specialişti care pot furniza toate informaţiile necesarej dacă vreodată va fi nevoie să se analizeze mai profund afirmaţiile despre aceste entităţi ,^_Dar aceasta înseamnă că, pentru a face aserţiuni, este nevoie mai puţin să ne angajăm faţă de adevărul unor anumite afirmaţii decît să *aderăm epistemologic* la practica lingvistică a unei comunităţi datej
Ceea ce s-a spus despre sinceritate se aplică cu atît mai mult regulilor pregătitoare şi celor esenţiale. Cum am putea să cerem vorbitorilor noştri nestatornici să apere adevărul enunţurilor lor sau să le accepte consecinţele ?j_Din partea vorbitorilor care sînt sinceri prin participare nu ne putem aştepta nici să apere adevărul celor mai multe dintre enunţurile lor altfel decît prin referire la comunitate, ori să fie gata să accepte consecinţele vorbelor lor. Calităţi ca sinceritatea, capacitatea de a discuta despre aserţiuni şi promptitudinea de a le accepta consecinţele nu le posedăm decît pentru un număr foarte limitat de propoziţii. Foarte des ne comportăm
35
de parcă am fi, fost scutiţi de îndatoririle noastre[1] lingvistice personale ; nu este nevoie să ne îndeplinim totdeauna aceste îndatoriri cu scrupulozitate, deoarece la fiecare nereuşită a noastră comunitatea lingvistică este prezentă şi ne.sprijină.
Dar, dacă lucrurjte se prezintă astfel, însăşi noţiunea de vorbitor ..©p-unic iniţiator şi stăpîn al

propriilor sale enunţuri devine greu de susţinut. Lingvistica de azi foloseşte noţiunea de vorbitor ideal în posesia unei competenţe lingvistice elaborate, cunoscător al propriei sintaxe, al înţelesurilor cuvintelor, al regulilor actelor de vorbire, care îi controlează credinţele şi aspiraţiile. Această noţiune este un vlăstar modern al subiectului cartezian, acest maestru imobil al unui spaţiu interior aflat în întregime sub controlul său. In ultimii ani, critici pornite din diferite sectoare, inclusiv psihologia lui Jacques Lacan şi respingerea deconstrucţionistă a controlului sensului, au subminat această concepţie. Este interesant de remarcat că ideile lui Putman, deşi derivînd din filosofia analitică şi din preocuparea ei pentru un limbaj transparent, bine stăpî-nit, conduce la concluzii similare : cînd este văzut ca membru al unei comunităţi lingvistice care, în mare măsură, protejează enunţurile sale, vorbitorul individual pare să fie mult mai puţin răspunzător pentru aserţiunile sale decît susţine tradiţia cartezianăă [7]. în orice caz puţine sînt zonele în care noţiunea carteziană de subiect-vorbitor să fie mai puţin adecvată decît enunţul literar. Teoreticienii actelor de vorbire nu iau în seamă mărturia persistentă a povestitorilor, poeţilor şi scriitorilor care vorbesc atît

de des de o substituţie lingvistică ca aspect central al actului poetic. E posibil^ca muza să fi devenit un simbol învechit, mai des ridiculizat decît folosit : referirea la muză este cu toate acestea departe de a fi falsă. Ca şi încrederea profetului în zeul său, referirea poetului la muză, la inspiraţie, la dicteul automat este un mod de a menţiona acest tip special de limbaj, în care vorbitorul se exprimă printr-o voce care nu este exact a lui.

Platon, în *Ion,* descrie o asemenea experienţă^' Dar poate că nu este necesar să recurgem aici la poetica entuziasmului. Pentru a demonstra că imaginea carteziană a vorbitorului bine-individualizat.^deţinînd un deplin control asupra vocii sale, nu se a"plică la producerea ficţiunii literare, poate că este suficient să ne gîndim la complexitatea şi caracterul evaziv al vocii creatorului în discursul literar[8]. Scriitorul, ca individ, vocea auctorială, naratorul, demn de încredere sau nu, vocile personajelor, distincte una de alta şi, mai mult sau mai puţin amestecate, subminează orice încercare de a găsi o singură provenienţă bine individualizată a discursului ficţionalj

Revenind acum la noţiunea de simulare, doresc să arăt căftn ficţiune diferenţa dintre actele simulate, şi cele reale se estompează. Să luăm ca exemplu o reprezentaţie dată de un mim care pretinde că este preot şi binecuvîntează publicul. Este binecuvîntarea reală ? Cu siguranţă că nu, atîta timp cît actul ră-mîne în limitele normalităţii şi atît actorul cît şi publicul interpretează corect cadrul ei. Dar să presupunem că reprezentaţia are loc într-o ţară în care, împotriva voinţei poporului, religia a fost pusă în

3 — cda. 59

afara legii de către un odios dictator. Bisericile au fost închise, preoţii întemniţaţi şi adevăraţii credincioşi martirizaţi. Mai mult, s-a declanşat o campanie împotriva vechii religii, care cere fiecărui eveniment artistic să includă o notă antireligioasă. Mimul nostru a fost deci instruit să includă în repertoriul său o parodie a gesturilor preoţilor. Dar ca şi majoritatea locuitorilor, mimul nostru este un om profund religios. Neputînd evita efectuarea actului de blasfemie, el se hotărăşte în mod subtil să-l transforme într-o aluzie discretă la slujba religioasă. JPublicjil a fost lipsit de orice ceremonie religioasă atît de mult timp, incit chiar şi o imitaţie a gesturilor religioase poate fi electrizantă. Pe lîngă aceasta, imaginea unui preot este atît de venerabilă în această societate fără preoţi, încît spectatorii în mod instinctiv neglijează aspectul de parodie al actului antireligios. Astfel încît, în mijlocul spectacolului, mimul se întoarce spre public şi, lăsînd ca faţa să-i fie invadată de o expresie de reculegere, încet şi solemn binecuvîntează mulţimea. Un fior de har trece peste întreaga sală. Nici unul din cei prezenţi nu se îndoieşte de autenticitatea binecu-vîntării. Nu fac excepţie nici cei cîţiva cenzori care supraveghează reprezentaţia : a doua zi mimul este arestat şi executat[9]. /

A fost binecuvîntarea adevărată ? Sau a fost numai iluzia unei mulţimi lipsite de acest drept şi vrăjită de un clown abil ? rCondiţiile necesare pentru oficierea gesturilor sacramentale în mod evident nu

existau, totuşi comunitatea avea dreptul să abroge aceste convenţii în mod spontan şi să accepte
38
reprezentaţia excepţională, conferind pretextului eficienţa unui act veritabilj
Sau să ne gîndim la tun tînăr care se hotărăşte din senin să seducă soţia unui prieten, pretinzînd că este îndrăgostit nebuneşte de ea. Să presupunem că la început el întîmpină rezistenţă, lucru care îi sporeşte dorinţa de a reuşi, făcîndu-l să fie şi mai insistent în atenţii şi să simuleze mai viguros suferinţele dragostei neîmpărtăşite. Dar, de îndată ce prefăcătoria sa a atins un anumit nivel de intensitate, el poate fi prins în propria sa capcană : cuvintele „te iubesc", pe care l-a rostit atît de des din prefecătorie, pot să devină adevărate şi rolul pe care l-a jucat, poate să reprezinte acum adevăratele lui simţăminte [10].
Trecînd la un exemplu mai puţin dramatic, să luăm un cititor al romanului *Documentele postume ale clubului Pickwick,* care, după ce s-a delectat cu pasajul citat la începutul acestui capitol, ajunge la reflecţiile lui Pickwick, făcute în timp ce contempla strada Goswell:
„La fel, gîndi domnul Pickwick, sînt şi vederile înguste ale acelor filosofi care, mulţumiţi să examineze lucrurile ce le stau sub ochi, nu caută să, afle adevărurile tăinuite dincolo de ele. Ca şi ei, m-aş putea mulţumi să contemplu veşnic strada Goswell, fără să fac nici o sforţare pentru a pătrunde în regiunile ascunse care o înconjoară de pretutindeni." *(Op. cit.,* p. 13^J
Să presupunem că cititorul nostru, fiind un începător în problemele filosofice, găseşte gîndurile d-lui Pickwick cu adevărat înălţătoare şi, sub influenţa
39
lor, îşi schimbă modul de a privi lucrurile : nu va fi înţelepciunea nou dobîndită de el veritabilă ? Mai general, cum putem noi stabili care dintre mesajele culturale şi simbolice transmise de ficţiune sînt veritabile şi care false ?|¡Conştient de această dificultate Searle deosebeşte declaraţiile ficţionale de aserţiunile veritabile inserate de scriitori în opere :
„Ca să ne referim la un exemplu celebru, Tolstoi începe *Anna Karenina* cu următoarele cuvinte : 'Toate familiile fericite se a'seamănă între ele, fiecare familie nefericită însă este nefericită în felul ei.' Eu consider că acest enunţ nu este unul ficţional, ci un enunţ foarte serios. Este o adevărată aserţiune" (pp. 33l-332)
Din nefericire, însă, autorii nu-şi exprimă direct înţelepciunea ; importante pasaje gnomice sînt deseori puse în gura unui personaj : *(le raisonneur* din comedia clasică franceză), alteori personajele însele îşi etalează modul specific de a fi înţelepte, fapt care, din punctul de vedere al autorului, poate apărea total ficţional, dar care cu toate acestea, poate avea ecou printre cititori şi contribuie în mod real la educarea lor. Reflecţiile d-lui Pickwick radiază acest gen de sagacitate ficţională, tehnică ce va fi dezvoltată mai tîrziu, într-un context diferit, de Thomas Mann şi Robert Musil. Inepuizabila energie gnomică de care dau dovadă Settembrini şi Naphta din *Muntele vrăjit* sau din *Omul fără calităţi* aparţine aceleiaşi familii de efecte ca şi gîndurile nobile ale d-lui. Pickwick. Digresiunile lui Settembrini, Naphta, Arnheim sau Pickwick sînt, în mod cert, acte de vorbire inventate şi ca atare sînt lipsite de „seriozitate" în accepţiunea lui Searle ; dar
40
poate că aici invenţia n-ar trebui identificată cu simplul pretext : ca şi gestica mimului, filosofia personajelor ficţionale poate uneori deveni o sursă autentică de inspiraţie pentru cititor.
Astfel, ficţiunea nu îşi face simţită relevanţa numai prin declaraţii „serioase" inserate de autor în mod intenţionat. Alternarea declaraţiilor simulate cu cele adevărate seamănă mai degrabă cu formularea noţiunii de teorie de către Quine, după care „referinţa este lipsită de sens dacă nu face parte dintr-un sistem de coordonate", astfel că elementele individuale ale teoriei nu pot fi raportate unul cîte unul la părţile corespunzătoare ale universului (1969, p. 48). Ca şi teoriile, textele ficţionale au referinţă ca sisteme şi întocmai cum în fizică este deseori imposibil să fie separate elementele „autentic" referenţiale de aparatul matematic, în ficţiune nu este nevoie întotdeauna să distingem cu precizie între declaraţiile simultane şi cele adevărate, deoarece relevanţa globală este evidentă, în ciuda deosebirii de detaliu.

Regulile aserţiunii, noţiunea de vorbitor care exercită un control deplin asupra enunţurilor sale, ca şi deosebirea dintre enunţurile simulate şi cele adevărate se bazează toate pe un set de ipoteze specifice asupra comportării noastre colective. Aceste reguli ,şi distincţii presupun că în comportarea colectivă, în general şi în comunicare în particular se disting două tipuri bine conturate : comportare *normală* sau

serioasă, opusă celei *marginale* sau *neserioase;* comportarea normală sau serioasă este guvernată de un set finit de *reguli constitutive,* care funcţionează în chip de convenţii sociale şi sînt pe deplin cunoscute de membrii comunităţii ; în sfîrşit comportarea marginală sau neserioasă presupune o suspendare a convenţiilor serioase şi înlocuirea lor cu convenţii specifice ale limbajului „parazitar", la fel de bine stăpînit de participanţii Merită menţionat în treacăt că aceste ipoteze sînt strîns legate de argumentul „modelul în pană", argument care funcţionează tocmai pe baza distincţiei stricte dintre normalitate şi deviere. Mai general, aceste ipoteze, se află în centrul atitudinii segregaţioniste şi indică legăturile sale strînse cu ceea ce criticii deconstrucţionişti numesc „atitudinea logocentrică", adică o căutare judicioasă a idealităţii normative, opusă accidentelor şi devierilor, o atitudine oare, în opinia lui Jacques Derrida caracterizează metafizica occidentală de la începuturile eL| Totuşi|jiu este nevoie să ne întrecem cu discipolii lui Derrida în a condamna radical practicile logocentrice, pentru a observa că, oricît de avantajos ar fi pentru explicarea unor fenomene normative, segregaţionismul, discursiv sau de alt fel, tinde să marginalizeze fenomenele care nu intră în cîmpul său vizual. Considerînd că existenţa şi stabilitatea convenţiilor lingvistice sînt adevăruri elementare, teoria actelor de vorbire neglijează dinamismul stabilirii lor şi fluiditatea lor inerentă.

Argumentele îSete- împotriva regulilor aserţiunii, a rolului vorbitorului şi împotriva distincţiei între seriozitate şi simulare sînt menite să sublinieze această fluiditate neglijată. In contrast cu segregaţionismul, putem începe cu ipoteza că'în comporta-

rea socială există simultan o latură aventuroasă, creatoare, şi o tendinţă de a peprpetua noutăţile care reuşesc şi de a le transforma în convenţii, în normalităţi. Într-o asemenea perspectivă, comportarea normală şi marginală aparţin unui continuum şi au în comun un mare număr de trăsături ; regulile în vigoare într-o anumită societate, la un moment dat al istoriei sale, nu sînt în nici un caz singura şi ultima posibilitate ; în plus, membrii comunităţii nu sitäpînesc aceste reguli în întregime şi la *ver*-fecţie. O asemenea abordare „integraţionistă" ne face să considerăm comportarea marginală ca o manifestare a aspectului creator al comportării sociale : marginalitatea însăşi corespunde canonizării nejus-.tifioate a linei normalităţi în fond tranzitorii.. Aceasta ne ajută să explicăm.de ce membrii comunităţii deseori simt că diferite convenţii ale discursului zis parazitic sînt mai generale şi mai relevante decît convenţiile discursului normal, de ce binecuvînta-rea mimului poate să fi adus cu adevărat mîntuirea spectatorilor, de ce tânărul a sfîrşit Drin a simţi sentimentele simulate şi de ce atîţia dintre noi dobîn-desc urme de înţelepciune citind *Documentele postume ale clubului Pickwick.*

Un alt aspect demn de menţionat este că referitor la chestiunea metafizică segregaţionismul discursiv nu se deosebeşte radical de omologul său ontologic. Intrucît, în opinia lui Searle, practicile referenţiale normale sînit guvernate de axioma existenţei („numai la ceea ce există ne putem referi"), incapacitatea referentului de a se situa undeva în continuumul spaţio-temporal se reflectă negativ asupra temeiniciei enunţului. O propoziţie fără un re-

ferent real este considerată defectuoasă sau anormală şi activitatea oare constă în a enunţa mai

cu seamă propoziţii defectuoase referenţial este privită cu suspiciune şi spaimă. Searle spune : „La urma urmei este un lucru ciudat, aparte şi umilitor faptul că limbajul permite posibilitatea ca ficţiunea să existe" (p. 325). Din fericire, defectuozitatea discursului ficţional nu produce nici un rău din punct de vedere moral ; autorul ficţiunii nu intenţionează să tragă pe sfoară ; el pur şi simplu, se complace într-o activitate marginală, aberantă, care poate fi înţeleasă numai în măsura în care este guvernată de un set de convenţii bizare care contracarează regulile stabilite ale normalităţii.

Dar cînd este considerată dintr-un punct de vedere integraţionist ficţiunea încetează de a fi o anomalie acceptată marginal de o comunitate de vorbire sinceră dar tolerantă. Văzută din acest unghi, comportarea referenţială include pe de o parte un aspect crealtor, inovator, iar pe de alta tendinţa de a genera spontan norme convenţionale. Practicile referenţiale normale şi marginale aparţin aceluiaşi continuum şi prezintă multe caracteristici identice, în ipoteza exagerată că ar exista o comunitate care ascultă de axioma existenţei, o comunitate unde, cu alte cuvinte, nu ne putem referi decît la ceea ce există, axioma nu ar reprezenta ' nimic mai mult decît osificarea normativă a anumitor practici referenţiale. Practici referenţiale „marginale" ca mitul sau ficţiunea demonstrează laitura inovatoare a proceselor referinţiale şi sînt percepute ca marginale numai în contrast cu o anumită osificare în normali tate.

TEORIILE MEINONGIENE

Transferînd problema fiinţelor ficţionale din ontologie în domeniul discursului, teoria actelor de vorbire rămîne compatibilă cu ortodoxia russelliană şi elimină fiinţele inexistente din ontologia *saJ* în ultimii ani am fost martori la o disatisfacţie cres-cîndă faţă de sistemele russelliene, şi la căutarea unor ontologii mai bogate.[Teoria obiectelor a lui Alexis Meinong, una din principalele ţinte ale atacurilor lui Russell, suscită din nou interes [11]. Partizan al toleranţei ontologice, Meinong a emis ipoteza că, întru-cît orice obiect real constă dintr-o listă de proprietăţi, se poate extinde definiţia obiectelor, stipulînd că fiecărei liste de proprietăţi îi corespunde un obiect fie existent, ori nu. Setului de proprietăţi (a fi din aur, a avea formă de munte) îi corespunde obiectul *muntele de aur* care nu există dar care, conform definiţiei lui Meinong, se califică cu toate acesteia ca obiect. Unele seturi de proprietăţi sînt astfel alcătuite încît obiectele corelate cu ele sînt imposibile : o colecţie de trăsături care conţin atît trăsătura „pătrate" cît şi cea „rotunde" corespunde imposibilului cerc pătrat. Din imposibilitatea de a exista cu adevărat nu împiedică cercul pătrat să existe ca__obiect în teoria lui Meinong (şi "în poezia lui Arghezi : „Ce e cercul ?~^tîrr~pS^răt"). Lista proprietăţilor legate de un obiect trebuie încă să mai respecte unele constrîngeri. Pe urmele lui Meinong, Ţerence Parsons distinge între predicate *nucleare,* ca „a fi din aur", „a avea formă de munte", umanitate", „calitate de detectiv" şi aşa mai departe, şi predicate *extranucleare* care includ proprietăţi onto-

logice („există", „este mitic"), proprietăţi modale („este posibil", „este imposibil"), proprietăţi intenţionale („este conceput de Meinong", „este adorai de greci") şi proprietăţi tehnice („est» complet"). Limi-tînd obiectele meinongiene la colecţii de proprietăţi nucleare, Parsons reţine trăsăturile extranucleare pentru a descrie diferite aranjamente ale lumilor în care sînjt incluse obiectele meinongiene. Astfel, despre muntele de aur, un obiect care posedă proprietăţile nucleare de „a fi din aur" şi „a avea formă de munte" se pot aserta diferite predicate extranucleare : „nu există", „este fieţional", „este imposibil", „este conceput de Meinong".

In teoria lui Parsons, obiectele ficţionale posedă toate proprietăţile nucleare pe care, în mod naiv li le atribuim, dar ele se bucură de aceste proprietăţi numai în romanul sau în textul, căruia îi aparţin, calitatea de a fi membru al unui text fiind o proprietate exitranucieară. In loc de a refuza creaturilor din ficţiune privilegiul ontologic de a fi un obiect, această teorie le înzestrează cu un statut dublu : proprietăţile nucleare descriu obiecte ficţionale în interiorul ficţiunii, în timp ce cele non-mueleare le păstrează sub pază bună în afara lumii reale. Dl. Pickwick, nuclear, este englez, burlac, observator al condiţiei umane şi, extranuclear, un personaj în romanul lui Dickens.

Lumea reală totuşi nu poate fi ţinută în afara textelor ficţionale : teoriile ficţiunii deseori se poticnesc de ceea ce John Wood numeşte „propoziţii mixte", propoziţii care combină elementele reale şi ficţionale, fie îngăduind fiinţelor ficţionale să rătăcească
în lumea reală, de pildă : „Freud a psihanali-zat pe Gradiva", sau, mai frecvent, acordînd unor entităţi reale dreptul de a domicilia în ficţiune : „peste o oră domnul Pickwick, cu geamantanul în mînă, cu ocheanul în buzunarul redingotei, cu carnetul în buzunarul vestei, gata să recepteze orice descoperire vrednică de a fi notată, ajunse în staţia de trăsura de la Sfîntul Martin cel Mare" *(op. cit.,* p. 13.)
în scopul de a limita obiectele ficţionale la textele cărora le aparţin, Parsons face o distincţie între personaje sau obiecte originare povestirii, obiecte imigrante şi obiecte substituite. Cele originare pot fi descrise ca fiind inventate sau create de autorul textului, în felul în care Pickwick a fost creat de Dickens. Cele imigrante vin în text de altundeva, fie din lumea reală (Sfîntul Martin cel Mare şi Londra), fie din alte texte (Don Quijote în continuarea plagi-ală a romanului lui Cervantes de către Avellaneda, Ifigenia în tragedia lui Racine, Doctor Faustus în diferite texte referitoare la el). Obiectele substituite sînt copii ficţionale ale obiectelor din lumea reală în textele ficţionale care le modifică substanţial descrierea : astfel, se poate susţine că romanele lui Balzac descriu un Paris care îritr-un sens este diferit de oraşul real. Desigur, a considera Parisul din *Fata cu ochii de aur* ca obiect substituit exclude în mod reciproc posibilitatea de a-l considera obiect imigrant. Hotărîrea este determinată de vederile referitoare la *mimesis* şi realism, ca şi de cunoştinţele noastre despre entităţile extratextuale. Dacă acceptăm ca atare pretenţiile lui Balzac de a fi reprezentat cu fidelitate Parisul, oraşul a imigrat pur şi simplu în romanul

47

său. în *Femeia la treizeci de ani* îşi face o scurta apariţie Napoleon; văzut de la distanţă în timpul unei parade militare, el vizitează romanul ca o reflectare a personajului real ; este un imigrant,/ Dar Richelieu, din romanul lui Dumas *Cei trei muşchetari,* îşi joacă propriul rol ? Cum putem fi siguri de asta ? Nu pare mai probabil că Dumas a creat un substitut al cardinalului ?j Diferenţa dintre substituţi şi imigranţi ar putea fi una de veridicitate. în timp ce imigranţii care se instalează în romane aduc personalitatea lor veritabilă, substituţii sînt numai manechine bine conturate, mai mult sau mai puţin asemănătoare cu originalul, dar iremediabil interpretate şi transformate de scriitor. Segregaţionîsmul se infiltrează din nou în locul cel mai neaşteptat.!Anto-niu din piesa lui Shakespeare este imigrant" sau un substitut ? Majoritatea criticilor vor răspunde fără îndoială că este un substitut, deoarece ^viziunea poetică a lui Shakespeare merge dincolo de personajul istoric, adăugind şi eliminînd trăsături. Dar cum îl vom aprecia atunci pe Antoniu din biografia lui Plutarch. în mod evident foarte aproape de personajul lui Shakespeare şi, de asemenea, foarte probabil produsul viziunii antilatîne şi moraliste a lui Plutarch ? Avînd în vedere că proiectul lui Meinong este unificator, n-ar fi mai bine să neglijăm diferenţa dificilă dintre imigranţi şi substituţi, mai ales pentru că alte caracteristici ale teoriei au o notă antisegrega-ţionistă 1 Potrivit ideilor lui Parsons, de exemplu, noi înţelegem textele ficţionale prin extrapolarea sensului propoziţiilor citate şi prin constituirea unei imagini integrale care în cursul lecturii este treptat

48

modificată şi lărgită, conducînd la un rezultat final, imaginea maximală. Deducem imaginea maximală din citirea textelor datorită „unui principiu de evidenţă totală... bazat pe ceea ce spun textele împreună cu ceea ce ştim noi despre situaţia lor şi despre lume" (Parsons, 1980, pp. 179-l80).
O teorie a entităţilor ficţionale construită pe aceste linii prezintă considerabilul avantaj de a nu le elimina din sfera fiinţelor. Făcînd referiri ontologice la fiinţe imaginare, teoriile lui Meinong asupra ficţiunii se apropie de modul nostru real de a înţelege şi de a ne delecta prin ficţiune^ Dar sînt obiectele meinon-giene suficient de diferenţiate ?j_Luînd obiectele gîn-dirii ca paradigme şi definind deci obiectele ca simple corespondenţe ale seturilor de predicate, o teorie meinongiană poate neglija acele diferenţe ontologice care nu sînt legate de originea regională a obiectului. Noţiunea medievală de grad al fiinţei, odată eliminată din cosmologie, poate servi în modelele ontologice interne, care descriu gîndirea mitică şi religioasă şi în

general activităţile simbolice. în sistemele mei-nongiene orice fel de obiect este egal înzestrat cu fiinţă, deşi nu în mod necesar cu existenţă. O distincţie subtilă făcută de Meinong şi folosită de Parsons sugerează că pentru unele dintre predicatele extra-nucleare există şi alte predicate nucleare „atenuate" care le corespund : predicatul extranuclear „există" va avea o versiune nucleară atenuată „este existent" ; în consecinţă, muntele de aur este existent, dar nu există. Numai obiectele reale posedă atît proprietăţile depline cît şi pe cele atenuate de a exista şi a fi existent.

49

Se poate prevedea încă o îmbogăţire a predicatelor extranueleare : „există" ar putea fi interpretat ca avînd mai multe grade de diluţie, incluzînd existenţa simbolică. Teoriile Meinong ne semnalează aroganţa cuantificării russelliene asupra unui univers de obiecte tangibile : să scrutezi lumea şi să nu-l găseşti pe dl. Pickwick indică o hotărîre anterioară de a exclude entităţile simbolice şi fiinţele nonempirice. Dar o extindere a ontologiei către domeniile de dincolo de limitele realităţii tangibile cere un model diferenţiat : deoarece, văzută din punctul de vedere intern al celor ce folosesc ficţiunea, ţara (ontolo-gică)-a-nimănui a lui Ryle se dovedeşte a fi dens colonizată, noi trebuie să dispunem de mijloace de a descrie comunităţile pestriţe, care uneori se exclud reciproc şi care locuiesc în aceste arii vaste. A fi existent fără a exista este o însuşire sofisticată, posedată şi de entităţile matematice, de monumentele arhitecturale nefinanţate, de emanaţiile spirituale din sistemele gnostice, de personajele ficţio-nale. Sigur nu e de dorit să acordăm tuturor fiinţelor nonemlpirîce acelaşi statuTI ontologia ficţiunii are nevoie de obiecte care sînt mai aproape de cele din universul de fiecare zi decît de entităţile matematice şi care totuşi, nu pot fi într-o bună zi admise în lumea reală, cum pot fi proiectele nerealizate şi utopiile. Tocmai apropierea ficţiunii de lumea empirică nelinişteşte filozofii şi contribuie la ceea ce Richard Routley a numit cîndva „ţicneala realităţii" din filozofia analitică (1979, p. 4). Dar nu ajunge să eliminăm metodele segregaţioniste : o teorie a ficţiunii necesită o concepţie internă diferenţiată cu privire la fiinţele ficţionale, la proprietăţile şi principiile lor de individualizare.

50

FIINŢELE FICŢIONALE ŞI TEORIA CAUZALA A NUMELOR

Hamlet, Anna Karenina, Sherlock Holmes, pumnalul lui Mac$eth, palatul lui Des Esseintes, pişcotul lui Proust sînt permanent luaţi în discuţie atît de criticii literari, cît şi de cititorii de rînd, ca şi cum aceste personaje şi obiecte ar fi pe deplin individualizate şi, într-un mod neclar, de parcă ar exista empiric. In acelaşi timp, nume ca Anna Karenina şi descrieri precise ca aceea a pişcotului lui Proust nu desemnează ceva aparţinînd lumii noastre.

Intr-o trecere în revistă detaliată a diferitelor soluţii ale acestei probleme, Robert Howell examinează şi respinge pe rînd mai multe explicaţii, incluzînd tratarea actualistă a obiectelor ficţionale de către Meinong, sugestie conform căreia obiectele ficţionale jfeînt entităţi nonactuale, dar .bine individualizate, (care există în lumi diferite de lumea"noastră, cît şi concepţia nonreferenţială asupra unor astfel de o-biecte. Cel mai eficace dintre argumentele invocate de Howell împotriva sistemului meinongian al lui Parsons arurreă îndoiala asupra ideii că fiecărui set distinct de proprietăţi îi corespunde un obiect real distinct. Definiţia-ealităţii de a fi un obiect în termenii seturjiac„de,.predieate~conduce la o metafizică în_c^re^bj£ctele.-jau_posedă_clecît__D individualitate numeri că^xleeareee seturile de proprietăţi pot fi deţinute în comun de numeroase obiecte, reale sau fictive. Acest punct crucial iese din nou la suprafaţă în respingerea de către Howell a ideii că obiectele ficţionale sînt entităţi nonactuale, dar bine in-

51

dividualizate, care există în Jumi diferite de cea reală. Argumentarea utilizează teoria cauzală a referinţei, formulată de Saul Kripke, David Kaplan, Keith Donnellan şi Hilary Putnam [13]. Potrivit acestei teorii, pentru ca un nume să se refere la un obiect, trebuie să existe un mod unic de a specifica obiectul, independent de proprietăţile contingente pe care el le poate avea.

Or, pare imposibil să identifici pe Anna Karenina, pe Sherlock Holmes şi pe ceilalţi, altfel decît cu ajutorul atributelor conferite lor de textul literar. Cu toate acestea, susţine Howell, întrucît un număr indefinit de fiinţe din diferite lumi posibile pot deţine în comun aceste calităţi, nu există nici un mod de a indica în mod unic pe Anna Karenina sau pe Sherlock Holmes, iar drept urmare referinţa concretă şi cea ficţională sînt din nou puse în opoziţie.,
împotriva concepţiei lui Howell şi probabil împotriva acelor filosofi care susţin teoria cauzală, cred că această teorie, departe de a veni în sprijinul delimitării ficţiunii de realitate, de fapt face plauzibilă concepţia integraţionistă. Pentru a demonstra aceasta e necesar să facem deosebire între două aspecte ale teoriei cauzale şi să arătăm că unul dintre aceste aspecte nu reprezintă pe deplin practica re-ferenţială aşa cum se produce ea în discursul de fiecare zi.)
Voi susţine, de asemenea, că'referinţa la personaje şi obiecte ficţionale nu reprezintă o activitate bizară din punct de vedere logic, ci mai degrabă este asemănătoare cu modul obişnuit de a ne referi la obiecte.
52
centru început, să examinăm următoarele enunţuri :
(1) Mihai seamănă cu Andrei : nici unul dintre ei nu poate lua o hotărîre la timp.
(2.) Mihai seamănă cu Hamlet : nici unul dintre ei nu poate lua o hotărîre la timp.
Enunţul (2) este un exemplu de propoziţie mixtă, oferit de John Wood, în care şînt aşezate alături numele unor referinţi reali şi nume de personaje ficţio-nalej Cum urmează să fie înţelese aceste propoziţii ? iArri putea interpreta propoziţia (1) - ca afirmîhd că Mihai şi Andrei au în comun calitatea de a-şi amîna hotărîrile şi propoziţia (2) ca atribuind această calitate lui Mihai şi Hamlet. Dar, potrivit unei concepţii larg răspîndite, numele proprii sînt abrevieri sau ale unor seturi, sau ale unor grupuri de descrieri defi-^ nite. Dacă lucrurile stau aşa, prima propoziţie afirmă că „Mihai şi Andrei" abreviază două seturi de descrieri definite ale unor anumite entităţi, aşa încît descrierea „X nu poate lua hotărîri la timp" poate fi găsită în ambele seturi.
Echivalenţa dintre nume şi seturile de descrieri se extinde şi la numele ficţionale, întrucît este de conceput că o pregătire artificială a unui asemenea set poate fi însoţită de un nume propriu ataşat la el : un autor poate imagina o serie de proprietăţi : „locuieşte în Londra", „este burlac", „este un cercetător asiduu al firii umane" şi îl asociază cu numele d-lui Pickwick. în consecinţă, propoziţia (2) poate fi înţeleasă ca afirmînd că aceleaşi proprietăţi figurează în ambele seturi de descrieri definite, asociate cu numele Mihai şi Hamlet. Sîntem liberi să-l comparăm pe Mihai cu Hamlet, în ciuda absen-
53

tei denotaţiei la cel din urmă, întrucît o reprezen-' tare russelliană standard a propoziţiei protejează pe cel care o foloseşte de consecinţe ontologice nedorite. Totuşi, nu ne putem dispensa la fel de uşor de toate propoziţiile mixtej înseamnă propoziţia lui Wood „Freud a psihanalizat-o pe Gradiva" că fondatorul psihanalizei a examinat setul de descrieri definite pe care le reprezintă *Gradiva ?* Sau cum urmează să citim propoziţiile următoare ?
£J3) Mioara îl iubeşte pe Ghiţă Pristanda. (4) în ciuda a tot ce ştie despre Ghiţă Pristanda, Mioara s-a îndrăgostit de el.
Criticînd teoria „abrevierii" numelor proprii, ..Kripke a arătat că ele nu denotă seturi de proprietăţi, ci sînt designatori rigizi, ataşaţi indivizilor. Un nume impus unei fiinţe se referă la *ea* chiar dacă proprietăţile acestei fiinţe sînt necunoscute,, .variabile sau diferite de ceea ce se crede că sînt. „Shakespeare" nu este numele „oricui ar fi scris *Hamlet* şi *Ofhello",* întrucît dacă într-o zi s-ar aduce dovezi incontestabile că aceste piese au fost scrise, să zicem, de Francis Bacon, senzaţionala descoperire nu va atrage după sine ideea că Bacon a *fost* Shakespeare, sau că Shakespeare încetează de a fi fost Shakespeare. în concluzie, „Bacon" şi „Shakespeare" şi oricare alt nume propriu nu este 'decît o etichetă lingvistică fixată de

individ, indiferent de proprietăţile manifestate de acel individ [14]. Acest aspect al teoriei cauzale a referinţei poate fi denumit aspectul *structural.* Ară-tînd că numele proprii nu pot fi identificate cu abrevieri ale seturilor (sau grupului) de descrieri definite şi propunînd noţiunea clarificatoare drept designator

54

rigia, ataşat unei persoane sau unui obiect, Kripke descrie structura relaţiei dintre eticheta lingvistică şi purtătorul ei. O dată ataşat unei fiinţe, un nume propriu se referă la ea, fără a ţine seamă de posibilele schimbări de proprietate prin care trece această fiinţă şi *a fortiori* fără a ţine seamă de schimbările a ceea ce ştim noi despre ea.

Insistenţa asupra actului prin care numele sînt ataşate fiinţelor constituie al doilea aspect, cel *istoric,* al teoriei numelor proprii a lui Kripke. în timp ce elementele structurale ale teoriei tratează despre natura indexială a numelor proprii, aspectul istoric se concentrează asupra operaţiei de inpunere a numelor, pe care o consideră un act istoric, implicînd o decizie explicită şi un obiect clar individual)

Nu este greu de văzut cumJconşideraţiile structurale propuse de teoria cauzala se aplică-numelor ficţionale în aceeaşi măsură ca şi numelor proprii obişnuite. „Hamlett" nu este numai o abreviere pentru un set de descrieri, de vreme ce poate fi folosit în mod firesc în contexte eontrafactuale. Cunoştinţele noastre despre acest personaj pot fi modificate fără ca numele să fie schimbat. Se poate spune, de exemplu :

(5) Dacă Hamleit s-ar fi căsătorit cu Ofelia, ei ar
fi trăit fericiţi împreună.

în lumea în care Hamlet se căsătoreşte ou Ofelia şi trăieşte apoi fericit, el este tot Hamlet şi mireasa "sa ieste tot Ofelia, în acelaşi fel în care, după cum argumentează Kripke, dacă Napoleon şi-ar fi petrecut întreaga viaţă în Corsica, el ar fi rămas totuşi *el însuşi.* Istoria literaturii oferă numeroase exemple de modificări în opere literare care lasă numele

55

proprii neschimbate. Publicul secolului al XVIII-lea nu putea să accepte moartlea Cordeliei în *Regele Lear* şi prefera versiunea modificată de Nahum Tate, în care Cordelia supravieţuieşte şi se căsătoreşte cu Edgar [14]. Dacă o reunire de proprietăţi ar defini numele propriu din ficţiune, atunci Cordelia lui Sha-kespeare ar fi o persoană diferită de personajul lui Tate. Deşi mulţi esteticieni ar dori să susţină acest lucru, intuiţia generală arată că Tate nu a creat o a doua Cordelia, ci pur şi simplu i-a conferit Cordeliei un destin mai fericit. Situaţia este comparabilă cu cazurile în care scriitorul originar hotărăşte să schimbe destinul unui personaj, sau, şi mai clar, cu răsturnările destinului în viaţa reală. La un moment dat, .„a fi condamnat la moarte" încetează brusc să mai facă parte din setul de descrieri ale lui Feodor Dostoievski, fără să mai atragă după sine o schimbare a individualităţii lui Dostoievski. Chiar dacă am spune :

(6) Fedia nu mai este cel care a fost : iertarea l-a
schimbat cu totul,

se înţelege că afirmaţia se referă la proprietăţile şi la comportarea sa, şi nu la *identitatea* sa.

O posibilă obiecţie la extinderea teoriei cauzale la numele ficţionale constă în a susţine că în cazuri cum e cel al Cordeliei am putea aplica versiunea „grupurilor" de descrieri. Potrivit acestei versiuni, un nume este legat de un grup de proprietăţi, dintre oare nici una nu este *obligatorie.* Dar aplicarea numelui este corectă numai cînd cel puţin un număr oarecare de însuşiri care fac parte din grup este prezent. In conformitate cu această ■ teorie, numele „Cordelia" reprezintă un grup de însuşiri ca : „X

56

iuta cea mai unara a iui L.ear", „X conduce o debarcare a francezilor în Anglia", „X se căsătoreşte cu regele Franţei", „X se căsătoreşte cu Edgar". Observaţi că ultimele două însuşiri sînt incompatibile, sau cel puţin ele pot fi formulate în aşa fel încît să devină

incompatibile. Prezenţa însuşirilor contradictorii nu contravine teoriei, întrucît un termen ca „joc" poate foarte bine fi asociat cu un mănunchi de însuşiri, dintre care unele se exclud reciproc : „X se joacă de către doi jucători" şi „X se joacă de către patru jucători". Prin urmare personajul lui Tate poate fi numit Cordelia, chiar dacă unele dintre însuşirile ei sînt incompatibile cu acelea ale personajului din piesa lui Shakespeare. Dar .„Cordelia" nu va fi decît o abreviere pentru o serie de proprietăţi aparţinînd grupului, j
Pentru a contracara această obiecţie posibilă, putem sublinia că^exemplul cel mai clar al teoriei grupului este un număr de cazuri excepţionale, nume ca „joc" sau „limbă", ai căror referenţi nu au în comun decît un mic grup de trăsături esenţiale. După cum a argumentat convingător Putnam, această situaţie nu se extinde în mod necesar la alte tipuri de nume : numele speciilor naturale, de exemplu, nu pot fi tratate £a referindu-se la grupuri de descrieri. O generalizare bazată pe o folosire idio-sincratică a numelor nu este în mod necesar adecvată cazurilor fundamentale.} Cum stau lucrurile atunci cu numele proprii ?, Kripke subliniază că în enunţurile neautentice toate însuşirile oare aparţin grupului, cu excepţia unui mic număr de însuşiri individuale, pot să dispară, şi totuşi numele propriu

să fie adecvat folosit. Chiar dacă toate însuşirile contingente ale lui Aristotel s-ar schimba, el ar rămîne aceeaşi persoană, dacă sînt îndeplinite anumite cerinţe minimale, oa de pildă, în cadrul formulat de Kripke, structura genetică a germenului fertilizat care, mai tîrziu, a devenit Aristotel. Aceste cerinţe minimale de identitate personală pot desigur să varieze în conformitate ou cadrul ştiinţific şi filosofic folosit. Filosof ia medievală, dar şi scriitori ca Alvin Plantinga astăzi consideră că individuarea este o însuşire non-fizică, numită cîteodată *haeccei-tate* sau esenţă individuală. Un teolog poate considera că elementul central al individuării constă în asocierea de către Dumnezeu a unui anumit suflet cu un anumit trup. Folosirea curentă a limbii pare a fi mai aproape de individuarea prin haeoceitate sau prin uniunea dintre suflet şi trup, decît de consitrîngerile biologice, deoarece se poate spune foarte bine :
(7) Dacă Aristotel ar fi avut alţi părinţi, el ar fi devenit un rege foarte înţelept.
Implicaţia este că Aristotel ar fi putut să fie el însuşi chiar dacă structura lui genetică ar fi fost diferită. Pentru un biolog modern a face o asemenea afirmaţie în calitate de biolog ar părea desigur bizar. Cu toate acestea, dat fiind că nu sîntem toţi biologi, nimic nu împiedică pe cel neiniţiat să rostească sau să confirme declaraţia de mai sus. Sau să luăm o exclamaţie ca :
(8) Dacă aş fi eu fiul lui Rockefeller !
Cel care o rosteşte vrea să spună că, dacă el, fiinţă umană bine individuată, ar fi fiul lui Rockefeller,

soarta *lui* ar fi diferită. Propoziţia nu implică în mod necesar că, dacă s-ar îndeplini această dorinţă, *identitatea* vorbitorului ar fi diferită (Williams, 1968). Deşi o asemenea interpretare nu poate fi exclusă, cel mai obişnuit înţeles este că vorbitorul îşi păstrează identitatea într-o lume în care el este într-adevăr fiul lui Rockefeller. Fără îndoială, unii filosofi ar dori să investigheze *criteriile* pe care se bazează identitatea nonbiologică. Din punct de vedere al teologului medieval există cu siguranţă un asemenea criteriu. Un fenomenolog ar fi de asemenea gata să furnizeze un criteriu nonbiologic intuitiv acceptabil.
Prin urmare, teoria grupului de descrieri diferite nu reuşeşte să reprezinte adecvat folosirea numelor proprii în situaţii reale. Filosofii care îşi concentrează discuţia despre nume asupra obiectelor reale şi logic posibile, deşi înţeleg pe deplin această imperfecţiune, par totuşi să gîndească că numele ficţionale trebuie să fie tratate în mod diferit de cele obişnuite, demonstrând că, în timp ce numele obiectelor reale sau posibile nu sînt reductibile la grupuri de descrieri definite, numele personajelor ficţionale funcţionează tocmai ca abrevieri pentru asemenea grupuri. Numele dlui Pickwick, de exemplu, este exprimat în esenţă de un mănunchi de însuşiri descrise de textul lui Dickens, sau deduse de critici şi cititori. Dar împotriva acestei deosebiri vreau să subliniez că, în.contextele pe care le. cunosc, motivele pentru diferenţa de tratament sînt totdeauna de *ordin istoric."S*\rudarul, folosirea numelui „Cordelia" nu se deosebeşte de aceea a lui „Aristotel"

sau „Socrate^J într-adevăr, să_presupunem că Na-hum Tate a scris 0—piesă-.-îa—care. Cordelia, de la început, este capabilă să-şi exprime dragostea pentru tatăl ei, nu se căsătoreşte

cu regele Franţei, ci îl însoţeşte pe Lear în tribulaţiile sale, şi, în cele din urmă, se căsătoreşte cu E.dgar. Criticii literari mai sofisticaţi vor susţine probabil că Tate a înlocuit pe Cordelia cu un alt personaj. Totuşi,\jmodul cel mai obişnuit de a descrie ceea ce s-a petrecut este să spunem că în piesa ipotetică a lui Tate, Cordelia se comportă diferit decît se comportă ea în piesa lui Shakespeare.! Pentru a face argumentaţia şi mai clară, să ne imaginăm o piesă în. care auzim mai multe aluzii vagi la un personaj numit Ugolo. Ugolo nu apare pe scenă, nu are legătură cu nici o "acţiune şi nimeni nu ştie nimic precis despre el. Personajele fac remarci neaşteptate ca : „Ana, gîndeşte-te la Ugolo !" sau „Andrei, nu-l uita pe Ugolo", or „Deseori, în pat, înainte de a adormi, îmi amintesc de Ugolo". Descrierile legate de acest nume sînt obscure şi evazive ; ele nu ar putea servi ca descrieri de identificare în sensul lui Donnellan. Totuşi, spectatorii îşi dau perfect seama că există o entitate numită Ugolo, care are exact unica însuşire că nimeni nu-i cunoaşte însuşirile. Să presupunem acum că într-o a doua piesă aflăm că Ugolo este un pitic pe jumătate nebun, ţinut prizonier într-o celulă subterană ; să presupunem vde asemenea că el reuşeşte să scape şi-şi face o intrare triumfală pe scenă. Spectatorii care au văzut prima piesă se vor simţi uşuraţi să-l vadă în carne şi oase pe Ugolo. Dar faptul că Ugolo avea o *anumită* identitate, deşi foarte

60

vag conturată din punct de vedere epistemic, ei îl ştiau deja din indicaţiile furnizate de prima piesă. Exemplul lui Ugolo încearcă să demonstreze că personajele ficţionale pot_ fi ..numite şi individuate independenTIISe-~oHce7..de..acriere. Modul cum acţio-neazarnumele Ugolo este asemănător oricărui desig-nator rigid, deşi este perfect adevărat că nu există nici o posibilitate de a-l individua pe purtătorul lui în lumea reală sau în cea a piesei. Ca atare, rezultă că numele ficţionale nu sînt folosite după abre-viaţiuni fie pentru seturi, fie pentru grupuri de de-., scrieri definite. Practica scriitorilor, criticilor şi oamenilor obişnuiţi care vorbesc despre personaje şi obiecte ficţionale sugerează mai degrabă că în cadrul ficţiunii numele acţionează asemănător cu numele proprii obişnuite, ca designatori rigizi, ataşaţi ..obiectelor individuale, independent de proprietăţile, obiectelor, în ceea ce priveşte aspectele structurale,, deci, nu constat nici o diferenţă palpabilă între numele.. proprii nonfieţionale şi. cele ficţionale.

în ceea ce priveşte .componenta istorică a teorie^ cauzale a referinţei, ea nu afectează în mod semnificativ ipoteza că numele ..ficţionale desemnează entităţi bine individuate. Teoria cauzală pleacă de la , ideea că referinţa este determinată de un act iniţial de a impune nume unui referent ţîn ce mod are loc această *impositio nominis* nu se ştie prea clarii Lucrările lui Kripke şi Donnellan sugerează că" un nume poate fi ataşat numai unui obiect *unic specificat.* Specificarea unică pare să fie de natură empirică : unul dintre exemplele mult discutate ale lui Kripke se referă la astronomul Leverrier care,

61

\

după ce a descoperit unele anomalii în orbita planetei Uranus şi-a imaginat că ele erau produse de prezenţa unei planete nedescoperite, pe care s-a hotărît să o denumească Nepturi. Un exemplu oferit de Kaplan şi uşor modificat de Donnellan cere ca la naşterea primului copil în secolul al 2l-lea, să i se dea numele fixat de acum de „Newman 1". Se putea ca anomaliile din Uranus să fi fost provocate de alt factor decât planeta necunoscută. In acelaşi fel nu este un lucru cu totul de neconceput că nu se vor mai naşte deloc copii în secolul al 2l-lea. în aceste cazuri, numele de „Neptun" şi „Newman 1" ar fi designatori de obiecte care se dovedesc că nu există. Ele desemnează însă în mod rigid obiecte unic specificabile în lumi posibile, lumi care se află într-o relaţie de alternaţi vitate empirică faţă de lumea reală. Specificaţia unică şi posibilitatea empirică a *denominatum-lui* de a exista sînt condiţii obligatorii pentru a se stabili în mod acceptabil o *impositio nominis.* Astfel, numele Radu LUPU_{T} care se referă la binecunoscutul pianist, este acceptabil folosit într-o conversaţie, dacă teoretic sîntem capabili să coborîm înapoi în timp pas cu pas, aşa încît să legăm asocierea dintre nume şi referent de un botez iniţial. Această cerinţă este menită să înlăture situaţiile în care un nume propriu este greşit folosit. Să presupunem că cineva care ascultă o înregistrare a *Sonatei în do diez minor* de Schubert îl elogiază pe Radu Lupu, cînd pianistul este de

fapt, să zicem, Sviatoslav Richter. Verificînd pas cu pas proveniența înregistrării şi numele pianistului pînă la cel originar de botez, îl vom descoperi

pe Richter şi nu pe Lupu. Nu e, de altfel, nevoie[1] ca lanţul de relaţii dintre numele de botez şi folosirea lui reală să fie format numai din relaţii strict cauzale, aşa cum subliniază Donnellan. Este suficient ca o succesiune istorică clară să lege cele două momente.
Bazat pe această procedură, Donnellan arată că pentru ca o informaţie conţinînd un nume propriu să fie adevărată sau falsă este nevoie de un indi-vid la care folosirea numelui să se refere, pe baza unei succesiuni istorice, ca mai sus. Pentru ca afirmaţia :
(9) Homer a fost un mare poet
să aibă o valoare de adevăr trebuie să fim capabili să localizăm un individ corect legat de folosirea numelui „Homer" printr-un lanţ de legături istorice. Dacă un asemenea individ nu se găseşte, vom avea un eşec al referinţei. Afirmaţia
(10) Homer nu a existat,
este adevărată, spune Donnelan, „în cazul în care referinţa eşuează nu în afirmaţia (10) ca atare, ci în alte declaraţii predicative, posibile sau reale, care includ numele", întocmai ca în (9) de mai sus. \ Ce constituie deci un eşec al referinţei ? Pentru a"răs~ punde la această întrebare Donnellan examinează un exemplu care implică fiinţe ficţionale. Un copil descoperă că Moş Crăciun este o ficţiune şi declară
(11) Moş Crăciun nu există.
El vrea să spună că afirmaţia „Moş Crăciun vine la noapte" e un exemplu de eşec referenţial. Ceea ce se petrece este că, prin verificarea istorică a originii

numelui Moş Crăciun, fetiţa găseşte.Un *eveniment care'exclude* identificarea vreunui referent, anume faptul că Moş Crăciun a fost introdus în limbajul ei de o ficţiune povestită de către adulţi. Donnellan numeşte asemenea evenimente „obstacole" în istoria referenţială a numelor. Alte exemple de obstacole includ situaţii în care copilul inventează parteneri imaginari cu care pretinde că stă de vorbă, sau cazul în care, deşi poemele homerice au fost în realitate scrise de mulţi scriitori diferiţi, într-un anume moment un învăţat antic le-a atribuit unei singure persoane numite „Homer". Fiinţe nonexistente sînt acelea a căror istorie referenţială se termină într-un obstacol, fiinţele ficţionale sînt de asemenea introduse prin obstacole^»
Dar să ne gîndim la un oraş grecesc, să zicem Atena, unde credinţa în mituri este puternică. Din punctul de vedere intern al atenienilorisecolului al V-lea, nume ca Zeus, Afrodita şi Pallas Atena se refereau la fiinţe bine individuate, pline de calităţi interesante, fiinţe care interveneau în viaţa de fiecare zi, cărora credincioşii trebuiau să li se adreseze şi pe care trebuiau să le liniştească. Pentru membrii acelei comunităţi numele Pallas Atena acţiona ca un designator rigid, ataşat unei zeităţi individuale, unic specificabilă, datorită unui set de criterii (Pallas Atena era *zeiţa* care proteja Atena, era *jiica* lui Zeus, născută într-un fel aparte, ieşind din capul lui Zeus etc), criterii unanim acceptate. într-o relatare „externă" din secolul XX putem desigur susţine că cetăţenii Atenei din secolul al V-lea trăiau într-o stare perpetuă de eşec al referinţei. Dar din punctul

de vedere al vorbitorilor, referinţele lor, în sensul lui Kripke, la zei şi zeiţe erau total reuşite. în ciuda acestui fapt, nimeni nu ar fi fost capabil să indice, în sensul lui Donnellan, un lanţ corect de legături istorice care să lege folosirea numelor zeieşti de botezuri iniţiale. în schimb, toată lumea accepta că miturile despre originile zeilor constituiau o sursă demnă de încredere asupra atribuirii numelor. Opinia lui Putnam despre diviziunea activităţii lingvistice ne poate ajuta din nou. După el, contemporanii pot vorbi despre obiecte pe care ei nu ştiu cum să le recunoască, pentru că într-o societate în ansamblu există specialişti care pot rezolva cazurile cele mai dificile : astfel, cineva poate folosi termenul „aur" fără să cunoască teşitele chimice pentru identificarea acestui metal, deoarece, dacă condiţiile o cer, experţii ar hotărî adevărul. Dar să presupunem că există o ţară izolată de tehnologia din exterior şi în care nimeni nu mai este capabil să spună dacă o bucăţică de metal galben este în adevăr aur./ Ar însemna asta că

populaţia acelei ţări trebuie sa înceteze să mai *vorbească* despre aur?şEi pot continua să se refere la aur, mîngîindu-se cu amintirea unor vremuri mai bune, cînd existau încă giuvaergii capabili să verifice dacă metalul galben era aur sau nu.
^O situaţie similară se poate ivi în domeniul religios. Cetăţenii unei ţări pot admite că nimeni n-a văzut zeii de o bună perioadă de timp ; miturile, cu toate acestea, sînt considerate a fi amintirile acelora care, cu mulţi ani înainte, mai trăiau în compania zeilor. După un anumit interval de timp, credinţa în unii
65
din zei poate decădea. Nu există o cauză unica pentru acest fenomen ; oamenii intră în contact cu religiile străine şi dobîndese un sens al realitivităţii religioase, filosofii oferă noi alternative bazate pe raţionamentul abstract, noi religii răstoarnă pe cele vechi. Este greu de presupus că pierderea credinţei (colectivă sau individuală) într-o mitologie dată poate fi totdeauna reprezentată ca o *descoperire* că la un anumit punct din legăturile istorice care conectează numele unui zeu cu impunerea iniţială a numelui a existat un obstacol sau un eveniment care, în mod eronat, a introdus acest nume ca de-signator rigid al unei entităţi. Este mai degrabă de presupus că mitologia *în ansamblu* începe să-şi piardă treptat din credibilitate. In istoria mitologiilor care slăbesc treptat există adesea o perioadă de ambiguitate sistematică, în care oamenii nu mai pot să accepte existenţa literală a zeilor şi numele lor tradiţionale fără ca aceasta să atragă după sine o negare radicală a existenţei unor zei în forme mai subtile decît acelea povestite de mituri. La acest stadiu miturile despre zei care supravieţuiesc sînt interpretate simbolic, ca spunînd ceva nonliteral despre existenţa şi individualitatea bine conturată a zeilor.
Se spune că mintea mitologică distinge cel puţin trei tipuri de fraze : cele *factuale,* care cuprind viaţa de fiecare zi, cele *adevărate,* referitoare la zei şi eroi şi cele *jicţionale,* care includ naraţiuni, altele decît mituri (fabule, povestiri moralizatoare hazlii). Diferenţele dintre aceste fraze nu sînt totdeauna clare, deoarece în multe societăţi propoziţiile factuale sînt
66
strIns legate de cele mitice. Deosebirea dintre adevărul mitic, presupus mai profund şi mai serios decît cel faptic şi ficţiunea menită orelor de tihnă, este însă pretutindeni bine stabilită. Cînd un sistem mitologic îşi pierde treptat priza asupra unei societăţi, vechii zei şi eroi încep să fie percepuţi ca personaje ficţionale^ Dar putem să punem un semn de egalitate între "suspendarea credinţei religioase şi descoperirea unui obstacol, unui *eveniment* care, în timpuri străvechi, făcea ca oamenii să creadă că zeii sînt reali ? N-ar fi mai degrabă plauzibil ca obstacolul să apară tocmai cînd sistemul mitologic încetează treptat să mai fie un adevăr religios şi alunecă spre ficţiune ? Nu este mai probabil că acest obstacol sau dispozitiv de avertizare este (în mod figurat) instalat la *intrarea* într-un domeniu non-ficţionalizat decît la originile legăturilor istorice, care leagă fiecare nume de zeu de botezul zeului ?\Ceea ce <se întâmplă în asemenea cazuri este faptuf că, o dată cu slăbirea sistemului mitologic, unul, mai mulţi, sau toţi indivizii care aparţin acelei mitologii este (sînt) mutaţi într-un alt domeniuj Dar dacă un individ sau o întreagă populaţie de fiinţe supranaturale care poartă nume au proprietăţi, alunecă în ficţiune, înseamnă aceasta că membrii ei îşi pierd individualitatea şi statutul lor de fiinţe ?
Faptul că, din punct de vedere structural, numele proprii sînt designatori rigizi nu înseamnă că din punct de vedere istoric legătura lor cu entităţile pe care le numesc poate fi întotdeauna descoperită prin-tr-un lanţ de legături cauzale şi istorice, în sensul teoriilor contemporane. Oamenii folosesc adesea nu-
67
mele şi ca designatori rigizi fără a acorda mare atenţie lanţurilor cauzale şi istorice corespunzătoare, chiar dacă, sau poate în special cînd asemenea lanţuri au origini neclare. Cerinţele referitoare la lanţurile de referinţă cauzală sau istorică trebuie să fie astfel atenuate

şi relativizate la practicile referenţiale diferite ale diferitelor comunităţi lingvistice şi culturale (Evans, 1973). în plus, practica referen-ţială sugerează că atunci cînd vorbim despre mitologie şi ficţiune este util să ne bizuim pe un model intern, oare admite diferite domenii, populate de diferite tipuri de fiinţe. „Obstacolele" în sensul lui Donnellan nu mai sînt deci necesare : ceea ce explică ele trebuie să fie reprezentat de mişcarea unui individ dimtr-un domeniu în altul. Posibilitatea călătoriei între diferite domenii reale şi ficţionale face ca reprezentarea propoziţiilor mixte să devină mai puţin problematică.

Aceste consideraţii echivalează cu o pledoarie pentru modele ontologice mai bogate, care includ domenii diferite de lumea reală. Constituirea unor asemenea modele va da posibilitatea teoriei ficţiunii să caute explicaţii dincolo de nivelul indivizilor fic-ţionali. După cum am arătat mai sus, fiinţele ficţionale nti pătrund în existenţă prin porţi* individuale sau obstacole în istoria lor referenţială ; soarta lor este mai degrabă legată de mişcările unor vaste grupuri dens populate care au acelaşi destin ontologic. Ficţionalitatea nu poate deci fi înţeleasă ca o trăsătură individuală : ea cuprinde domenii întregi de fiinţe. Teoria ficţiunii trebuie astfel să-şi îndrepte atenţia spre lumile ficţionale.

3. LUMI PROEMINENTE

în capitolul anterior am făcut deosebirea între o abordare *externă* a ficţiunii, oareîji propune să o^

Eictională şijp abor--^

evalueze

internă^ al cărei scop este să propună"modele care reprezinlă-intelegerea ficţiunii cbe—căiEg cititor. Abordarea internă necesită un cadru conceptual mai relaxat decît abordarea segregaţionistă. Reflecţiile asupra ficţiunii nu se pot limita la o teorie a discur-

" sului ficţional ; un sistem mai bogat, poate înrudit cu ontologiile meinongiene, ar aduce mai bune servicii poeticii ficţiunii. Deşi atenţia filosofiei segrega-

'. ţîoniste şi a celei a lui Meinong s-a îndreptat în spe-

. rial către o teorie a obiectelor ficţionale luate individual, importante intuiţii culturale înlănţuie

i aceste obiecte în lumi ficţionale.jAcum vom examina această noţiune în detaliu, prezentînd unele dintre conceptele folosite în semantica modală şi încercînd să explorăm folosirea lor într-o istorie internă a ficţiunii j' o critică a noţiunii lumilor posibile apli-i cată la ficţiune va conduce apoi la o tipologie a lu-■„ milor, imaginare sau nu, indicînd calea către o definiţie flexibilă a ficţionalităţii.

LUMI POSIBILE

dificultate prezentă atît în teoria clasica segregaţionistă cît şi în teoria lui Meinong este inabilitatea lor de a discrimina între tipuri de inactualitate. A

cda. 59

afirma că dl. Pickwick este înţelept este un lucru cu totul diferit decât a susţine că, dacă Ludovic al XVII-lea al Franţei ar fi trăit, el s-ar fi dovedit un rege înţelept. Dacă domeniul discursului adevărat aţ^Epincjd^cu acela al actualităţii^ ambele de-

ţ^E^ **ţ^**

claraţii ar fi excluse ca false sau neautenţice ; inr versl~o~teorie oare accepta cu Termă liberalitate toate enjităţile nonexişţejite nu va sesiza nici diferenţă dintre fi^5jBs^c.aJatarG, şi simpla posibilitate ne^ realizată^ Pentru a evita o asemenea confuzie in-"dezîrăbTTa7 putem să apelăm la Isemantica" modalăi deoarece ea îşij^propurie o reprezentare a posibili-tăţii şi necesităţii care ne permite să atribuim valori de adevăr propoziţiilor despre entităţi şi situaţii nonactuale.

O *structură model,* în sensul lui Saul Kripke, este o construcţie logică, constând dintr-un set K

de elemente, un membru G bine designat al acestui set şi o relaţie R între elementele setului[2]. într-o interpretare influenţată de noţiunea de lume posibilă, introdusă de Leibniz, setul K poate fi conceput ca un set de lumi posibile, membrul privilegiat G ca lumea reală şi relaţia R ca legătura dintre diferite lumi aparţinînd sistemului K şi alternativele lor posibile în K. Pentru a stabili o relaţie de alterna-tivitate de la o lume la alta, este nevoie de un criteriu — -să-zicem identitatea indivizilor care populează lumile. In conformitate cu acest criteriu putem spune că o lume care aparţine setului K reprezintă o" posibilitate alternativă la o altă lume din acelaşi sistem, dacă prima lume include acelaşi inventar de indivizi ca şi a doua, chiar dacă unele

70

calităţi ale acestor indivizi diferă. Să ne imaginăm o lume H, identică cu lumea G în care trăim, cu excepţia faptului că în G unii indivizi trăiesc la Timişoara în vreme ce în H ei s-au mutat la Arad-Lista indivizilor care aparţin lui G este exact aceeaşi cu lista indivizilor din H ; singura schimbare cuprinde prODrietăţile acestor indivizi, în speţă domiciliul lor. Definită în felul acesta, relaţia R stipulează că lumea H este o posibilă alternativă la lumea noastră G. Invers, daca J este o lume parţial identică cu G, dar conţinînd' numai jumătate din populaţia prezentă în G, atunci, potrivit criteriului nostru, J nu este o alternativă la G. Deoarece, bine-înţeles, fiecare lume are aceiaşi indivizi ca ea însăşi, sau. general spus, deoarece orice lume este o alternativă a ei însăşi, relaţia R este numită reflexivă.

Relaţia R poate fi modificată, asa încît să includă si alte criterii de altemativitate. Să ne imaginăm o lume I care este accesibilă dinspre G, reciproca fiind însă falsă. Succesiunea temporală este un caz simplu de accesibilitate asimetrică : cu puţină răbdare si un dram de noroc noi putem aiunge lumea lui ianuarie 1999, avînd ca punct de plecare lumea lui ianuarie 1991. dar inversul este imposibil. Accesibilitatea si alternativi tatea reprezintă formal intuiţia că este posibil ca unele stări de lucruri să fie relative la cele reale, în timp ce altele tiu sînt. Noi avem acces la alternative posibile, dar sîntem izolaţi de lumile imposibile.

Structura model este suplimentată de un model care atribuie fiecărei propoziţii atomice o valoare de adevăr în fiecare lume care aparţine sistemului, în acord cu logica lui Leibniz, propoziţiile care sînt

ti

adevărate nu numai în lumea actuală, ci în toate lumile posibile, se vor numi adevăruri necesare ; invers, o propoziţie este posibilă în lumea noastră reală dacă este adevărată în cel puţin o lume posibilă accesibilă din lumea noastră. Structura model devine o structură model cuantificaţională, dacă i se adaugă o funcţie oare atribuie fiecărei lumi un set de indivizi denumiţi *domeniul* lumii în chestiune. Domeniile diferitelor lumi aparţinînd sistemului K nu sînt în mod *necesar* identice : putem defini alternaţivitatea astfel ca o lume H, care este o relativă posibilă a lumii reale G, să conţină mai mulţi sau mai puţini indivizi G. Desigur, mai sus am definit relaţia R astfel încît să conecteze numai lumi care au acelaşi domeniu. Cîteodată este interesant să definim relaţia R aşa încît ea să lege lumea reală G de cîteva dintre lumile care aparţin sistemului K, dar nu în mod necesar cu toate. In acest caz, sistemul K va fi împărţit în două subsisteme : setul K' al lumilor accesibile din G şi setul K" al lumilor inaccesibile din G. Este uşor de imaginat o lume F, aparţinînd setului K" al lumilor inaccesibile din G şi avînd relaţia R faţă de alţi cîţiva membri ai lui K, aşa încît, deşi F nu este o alternativă a lui G, să existe o mulţime de lumi accesibile *din F.*

în ceea ce priveşte situaţia indivizilor în acest sistem, am văzut deja că o funcţie atribuie un domeniu al indivizilor fiecărei lumi din setul K. Pentru simplificare, funcţia poate fi considerată ca definitivă în lumea actuală : noi posedăm astfel un inventar de indivizi (obiecte, constante) care există

72

în lumea reală iniţială. Situaţia devine mai problematică atunci cînd considerăm alternativele

posibile ale lumii actuale :|cum putem defini o funcţie care atribuie indivizii lumilor posibile ? Această întrebare este o versiune modernă a unei vechi probleme filosofice : „oare tot ce există, există în mod necesar?" Lagicienii şi filosofii modali au dezbătut consecinţele unui răspuns afirmativ la această în-trebarei Este limpede, atît din punct de vedere metafizic crt şi logic, că este o mare diferenţă dacă postulăm că lumile posibile trebui^ să aibă acelaşi inventar de indivizi ca lumea reală, sau dacă permitem lumilor accesibile din lumea noastră să conţină mai puţini indivizi sau mai mulţi.

Această problemă are consecinţe interesante în teoria ficţiunii : probabil nu este cu totul o întim-plare că, în chiar lucrarea care pune bazele semanticii modale,'Kripke exemplifică posibilitatea, folo-sindu-se de o fiinţă ficţională : „Sherlock Holmes" afirmă el, „nu există, dar în alte stări de lucruri ar fi existat". Aşa cum indică remarca lui Kripke, a cere de la lumile posibile un inventar de fiinţe identic cu cel real este o poziţie prea restrictivă pentru reprezentarea ontologiilor ficţionale. Dacă toate lumile posibile trebuie să arboreze acelaşi domeniu al indivizilor ca îşi lumea reală, atunci o lume care include noi indivizi nu poate fi o alternativă a lumii reale. Dar aceasta nu contravine numai vorbirii de fiecare zi, în care de pildă existenţa unor rude încă nenăscute este presupusă a fi o posibilitate autentică]: („Cînd o să aveţi şi voi copii, dragă ?"),[ci de'asemenea felului în care înţelegem textele ficţionale. Afirmaţia lui Kripke des-

pre Sherlock Holmes se bazează pe o intuiţie estetică obişnuită : pe ideea că lucrurile citite într-un roman sînt într-un fel compatibile cu viaţa reală. Un sistem semantic care vrea să ia în consideraţie acest lucru trebuie să fie tolerant faţă de indivizi noi, ca Sherlock Holmes. In adevăr, dacă semantica lui Kripke permite inventarului de indivizi să varieze de la o lume la alta, fapt care înseamnă că ea permite indivizilor care nu există în realitate să aparţină unei lumi accesibile din lumea noastră reală, de ce să nu acceptăm că Sherlock Holmes, care nu aparţine setului de indivizi din lumea noastră, ar exista în alte stări de lucruri ? Aristotel susţine că „nu este treaba poetului să spună ce s-a întâmplat, ci ce fel de lucruri s-ar întîmpla — ce este posibil, în funcţie de posibilitate şi necesitate" *(Poetica,* IX, I). Cu alte cuvinte, poetul trebuie să formuleze fie propoziţii adevărate în fiecare alternativă a lumii reale (lucruri posibile în funcţie de necesitate), fie propoziţii adevărate în cel puţin o alternativă a lumii reale (lucruri posibile în funcţie de probabilitate). Mai mult decît atît, după cum observă Aristotel, poeţii tragici „preferă personajele reale". Cînd Shakespeare scrie tragedia lui Iu-liu Cesar, el foloseşte personaje care au aparţinut lumii reale.*)*Nu este firesc să credem că, dacă datorită unui accident neplăcut al istoriei, Sherlock Holmes s-a întîmplat să nu existe, el ar fi putut exista totuşi într-o altă stare de lucruri ?

^Trebuie să remarcăm că aceste consideraţii nu sînt simple speculaţii filosofice legate de transferul semanticii lumilor posibile la lumile ficţiunii. In multe situaţii reale istorice scriitorii şi publicul lor acceptă ipoteza că o operă literară enunţă adevăruri posibile relativ la lumea reală. Această atitudine corespunde literaturii realiste în sensul larg al cu-vîntului. Văzut din acest unghi, realismul nu este un simplu set de convenţii stilistice şi narative cum credeau structuralştii, ci o atitudine fundamentală faţă de relaţia dintre lumea actuală şi adevărul textelor literare. într-o perspectivă realistă, criteriul adevărului şi al falsităţii unui text literar şi al detaliilor sale se bazează pe noţiunea de posibilitateh (şi numai de posibilitate logică) cu privire la lu-l mea reală. Diferitele tipuri de realism variază, desigur, în funcţie de descrierea lumii reale şi de definiţia relaţiei R care leagă această lume de alternativele ei posibile. Lumea reală ca şi relaţia de accesibilitate sînt diferite pentru autorii miracolelor medievale în comparaţie cu autorul unui roman poliţist modern. O lume în care statuia fecioarei Măria vorbeşte unui profan aparţine gamei de posibilităţi a unui scriitor medieval şi a publicului său, întocmai cum o lume în care serviciul antinarcotic al FBI distruge o reţea de traficanţi de droguri şi îi arestează pe toţi este o lume posibilă pentru

scriitorul unui roman poliţist contemporan şi pentru cititorii săi. în ciuda diferenţelor, în aceste două cazuri constatăm aceeaşi atitudine logică faţă de informaţia transmisă de discursul literar şi faţă de relaţiile sale cu lumea realăj
Inventarele indivizilor nu sînt în nici un caz singura arie în care logica aflată la baza scrierii şi înţelegerii ficţiunii prezintă asemănări cu logica modală. Să ne imaginăm o lume posibilă H şi un set
foarte mare, poate infinit *Ph* de propoziţii adevărate în el. Să ne imaginăm, de asemenea, un cititor ideal pentru care H este singura alternativă posibilă a lumii reale G, ceea ce înseamnă că pentru acest vorbitor propoziţiile adevărate în H sînt posibile în G. Observaţi că, setul *Ph* fiind foarte mare, cititorul cunoaşte numai o mică parte din el ; în consecinţă, cînd este confruntat cu o propoziţie p pe care el nu o ştie încă, el trebuie să hotărască dacă *p* are sau nu vreo şansă să aparţină setului *Ph* de propoziţii adevărate în lumea K (şi în consecinţă posibile în lumea reală). Să presupunem că cititorul este înzestrat ou un procedeu de decizie intuitivă care îi permite să descopere într-o perioadă rezonabilă de timp dacă propoziţia *p* aparţine sau nu setului *Ph.* Dacă cititorul apreciază că p este adevărat în H (deci posibil în G), se spune că p s-a integrat în Ph. Situaţia este ceva mai complexă cînd lumea reală G are mai mult decît o lume alternativă în sistemul K. în acest caz se poate spune că o nouă propoziţie p este integrată în *Pe, C* fiind setul de lumi posibile care aparţin lui K şi sînt accesibile din G, dacă p este integrat în cel puţin un membru al setului C. Dacă p este considerat adevărat în lumea actuală G, se poate spune că *p* este acceptat de cititor. Acceptat este astfel sinonim cu integrat în setul *Pg* al propoziţiilor adevărate în lumea reală.
Un cititor, de exemplu, găseşte în ziarul său demn de încredere că o echipă de cercetători a coborît pe Marte. El acceptă informaţia cu grăbire, ceea ce înseamnă că o integrează în setul Pg de propoziţii
76
adevărate în lumea noastră actuală. Să presupunem, totuşi, că ziarul nu vorbeşte despre coborîrea pe Marte, ci numai reportează zvonuri care circulă în cercuri bine informate şi oare prevăd începutul iminent al unei misiuni secrete pe acea planetă. în acest caz, cititorul trebuie să folosească procedeul său de decizie pentru a vedea dacă poate să integreze informaţia în cel puţin o lume H, compatibilă cu lumea reală G. Reamintindu-şi că cercetarea spaţială poate fi folosită în scopuri militare şi că din motive de securitate unele misiuni sînt păstrate secrete, cititorul nostru poate reuşi să-şi imagineze o atare stare de lucruri care rezultă dintr-o aterizare secretă pe Marte ; de aceea el integrează ştirea în setul Pe. Dacă, dimpotrivă, ştirea contrazice categoric ceea ce ştie el despre cercetarea spaţială, el va hotărî să nu integreze ştirea în Pe şi va gîndi: „Imposibil!"
Logica înţelegerii unui roman acţionează în acelaşi fel. în loc de un ziar, să presupunem că cititorul nostru examinează un roman, să zicem *Prinţesa de Cleves* de Madame de Lafayette şi încearcă să stabilească dacă propoziţiile conţinute în ea pot sau nu pot fi integrate în Pe. începutul romanului : „Splendoarea şi galanteria nu s-au manifestat niciodată în Franţa ou atîta strălucire ca în ultimii ani ai domniei lui Henric al II-lea" — poate fi uşor integrat într-un set de adevăruri posibile Pe şi chiar în setul adevărurilor reale *Pg.* Acelaşi lucru este valabil pentru propoziţiile imediat următoare ale romanului, chiar dacă cititorul poate deveni mai prudent atunci cînd autoarea, după ce a prezentat
77
personajele' a căror existenţă istorică este bine cunoscută, trece la personaje mai puţin autentificate şi introduce personajul principal, care,, cum ştim, e inventat. Dar asemenea prudenţă nu afectează procedeul logic, întrucât cititorul nu trebuie numai să semnaleze propoziţiile acoeptate în Pg şi prin urmare presupuse a fi adevărate în lumea reală, ci de asemenea să indice propoziţiile integrate în Pe, adică propoziţiile posibile în G.
în ciuda paralelismelor izbitoare din logica înţelegerii lor, ficţiunea nu poate totuşi fi strict

identificată cu lumile metafizic posibile. Pledînd împotriva unei astfel de identificări, Howell a observat că ea ne poate conduce să concepem lumile fic-ţionale, împreună cu obiectele ficţionale pe care le conţin, ca existînd independent de romancierul care le descrie. Dar, susţine Howell, aceasta atrage după sine concluzia neplauzibilă că autorul, Dickens de exemplu, nu l-a creat pe Dl. Pickwick, ci mai degrabă l-a „identificat", cercetînd ou atenţie lumea posibilă căreia îi aparţine generosul celibatar. Mai mult, o abordare de tipul lumii posibile n-ar explica ficţiuni contradictorii : abilul Sherlock Holmes poate desena un cerc pătrat, în care caz lumea sa ar înceta să mai fie o lume tehnic posibilă (1979, pp. 137—140). De remarcat că o descriere meinongiană nu ar avea această dificultate, deoarece obiectele meinongiene pot fi asociate cu orice set de proprietăţi, inclusiv seturi contradictorii. Argumentul lui Howell ne avertizează împotriva unei înţelegeri literale a noţiunii de lume posibilă în contextul ficţiunii. Dacă lumile posibile ar exista undeva într-ain hiperspaţiu depărtat, atunci într-

78

adevăr a fi contraintuitiv să consideram că Dickens a dobîndit, nu se ştie cum, acces la mulţimea de lumi pickwickiene şi le-a descris cu fidelitate. E drept, cel puţin un filosof al logicii modale, David Lewis, a apărat ideea că toate lumile posibile, împreună cu toate obiectele care le populează sînt tot atît de reale ca propria noastră lume [3]. Dar această formă de posibilism este o poziţie extremă, care contravine intuiţiilor noastre comune. De obicei, filosofii susţin că lumile posibile nu sînt adevărate entităţi care ar putea fi cercetate dacă am avea teles-coape adecvate ; ele sînt modele abstracte şi pot fi concepute fie ca entităţi abstracte reale, fie ca simple construcţii conceptuale[4]. Dar dacă lucrurile stau aşa, relaţia empirică dintre o lume şi creatorul ei pierde din importanţă ; pentru a reprezenta operele de ficţiune ca lumi nu avem neapărată nevoie de un mo,del care să includă o teorie riguroasă a *producţiei* lumii ficţionale : în această privinţă modelul seamănă cu activitatea obişnuită a cititorului care poate contempla lumea dlui. Pickwick independent de cine a constituit-o, cum şi cînd, lăsînd de o parte cercetarea asupra procesului de creaţie.^ Ca să nu mai vorbim de faptul că \jistoria literară favorizează această atitudine, deoarece pe lîngă cazurile moderne în care se poate spune despre autor că a creat lumea ficţională (sau cel puţin o mare parte a ei), există nenumărate cazuri în care această lume preexistă şi scriitorul o „identifică" şi o „descrie" cu mai multă sau mai puţină fidelitate ; piesele cu subiecte mitologice şi tragediile neoclasice modelate după texte greceşti sau romane sînt exemple grăitoare.

79

Imaginea lui Sherlock Holmes care desenează cercuri pătrate fără a ţine seamă de constrîngerile geometrice, este totuşi preocupantă, pentru că, într-adevăr, obiecte contradictorii apar adesea în ficţiune, cîteodată numai marginal, dar cîteodată central, ca în povestirile metafizice ale lui Borges sau în literatura ştiinţifico-fantastică contemporană. Prezenţa contradicţiilor ne împiedică în mod efectiv să considerăm lumile ficţionale drept veritabile lumi posibile şi să reducem teoria ficţiunii la o teorie krip-keană a modalităţii. Nu e mai puţin adevărat că obiectele contradictorii nu sînt, o dovadă suficientă împotriva noţiunii de *lume :* nimic nu împiedică teoria ficţiunii să vorbească ; aşa cum fac filosofii, despre lumi *imposibile* sau *eratice.* Lumile contradictorii nu sînt atît de îndepărtate de noi pe cît ne-am aşteptat. Nu numai fizica este încă împărţită în teoria relativităţii şi mecanica cuantică; nu numai lumina este alcătuită simultan, din particule şi unde, dar şi lumile noastre de fiecare zi găzduiesc asemenea entităţi imposibile ca structurile psihice individuale, dorinţele, visurile şi simbolurile. Lumile coerente îşi au originea într-o idealizare şi ataşamentul nostru faţă de coerenţă este mai puţin motivat decît se pare. La urma urmei, oamenii au trăit în universuri notoriu incongruente cu mult înainte ca acestea să devină mai mult sau mai puţin capabile de coeziune. Poate că romanele realiste ale secolului al XlX-lea au avut drept scop să construiască veritabile alternative posibile ale lumii reale, alternative filtrate prin viziunea ştiinţifică

modernă ■ dar această ambiţie nu a dăinuit mult şi pentru a
80
obţine efecte estetice şi cognitive noi, literatura con-, temporană deseori postulează lumi tot atît de imposibile ca şi cele arhaice. Semantica modală a lui Kripke oferă ceea ce s-ar putea numi un model *distant* pentru teoria ficţiunii : mai degrabă decît de o semantică riguros unificată, avem nevoie de o tipologie a lumilor pentru a reprezenta varietatea practicii ficţionale. Şi dacă, pe de-o parte, lumile posibile sînt definite tehnic mult prea precis pentru a putea oferi un model în teoria ficţiunii, pe de altă parte, noţiunea de lume ca metaforă ontologică pentru ficţiune rămîne prea atrăgătoare pentru ca să putem renunţa la ea [5]*J* Vom face deci o încercare de a relaxa şi califica această noţiune fundamentală.

LUMI ŞI CĂRŢI DESPRE ELE. O PRIMA ABORDARE

Lumile posibile pot fi înţelese ca o serie de colecţii abstracte de stări de lucruri, distincte de afirmaţiile care descriu acele sitari şi prin aceasta distincte de lista completă a propoziţiilor păstrată în *cartea despre lume.* In concepţia lui Alvin Plantinga, o lume posibilă defineşte „un mod în care s-ar fi putut petrece lucrurile... o posilbilă stare de luiaruri de un anumit fel" (1974 p. 44). în lumea noastră stările de lucruri pot avea loc, pot fi deci reale, dar pot de ^asemenea, să nu aibă loc. *Iuliu Cezar a murit în urma loviturilor conspiratorilor* este o stare de lucruri care a avut loc, opusă stării de lucruri. *Iuliu Cezar a supravieţuit complotului contra lui.* A doua variantă se prezintă ca sitare de lucruri posibilă, în
81
perfect acord cu legile maturii, în timp ce starea de lucruri *Iuliu Cezar a trăit două mii de ani* contrazice aceste legi. O stare de lucruri de tipul *Iuliu Cezar a dat o formă pătrată unui cerc* este imposibilă într-un sens mai puternic, deoarece ea nu presupune numai o schimbare în legile naturii, ci şi o modificare a legilor logicii.

Plantinga înţelege lumile posibile ca stări de lucruri care (1) nu violează legile logicii în sens larg ; (2) sînt maximale sau complete. Pentru a determina caracterul complet el defineşte *incluziunea* după cum urmează : o stare de lucruri S include o altă stare de lucruri S', dacă S nu poate fi valabil fără ca şi S' să fie valabil. Astfel, *Iuliu Cezar a murit în urma loviturilor conspiratorilor* include ideea *Conspiratorii l-au lovit pe Iuliu Cezar.* Dimpotrivă, o stare de lucruri S exclude o altă stare S , dacă S este valabilă numai atunci canid S' mu poate fi valabilă. De exemplu, *Iuliu Cezar a murit în urma loviturilor conspiratorilor* exclude pe următoarea : *Conspiraţia împotriva lui Cezar* o fost *anulată.* O stare ide lucruri *maximală* S include sau exicliuide orice stare S'. Lumea reală este în mod evident o stare de lucruri maximală în sensul lui Planstinga ; este singura lume posibilă care are loc.

iSă examinăm acum următoarea propoziţie :

(1) Socrate este cîrn

ca legată intim de starea de lucruri

(2) Faptul că Socrate este cîrn.

Plianitinga susţine că, deoarece este imposibil ca propoziţia (1) să fie adevărată, fără ca (2) să fie valabilă şi invers, (1) determină propoziţia (2) şi (2)
82
determină propoziţia (1). Pentru orice lume posibilă W, continuă el, *„cartea despre W* este setul B al propoziţiilor, aşa incit *p* este un membru al lui B, dacă W determină *p".* Astfel, numai propoziţii determinate de stările de lucruri corespunzătoare din lume aparţin cărţii despre aicea toarne. In expunerea lui Plantinga cărţilor sînt strîns legate de lumi : fiecărei lumi îi corespunde o carte şi numai una. înltrucît definiţia sa asupra lumilor se foloseşte de imaxiimali-tate sau completitudine, cărţile vor fi şi ele maximale ; pentru orice propoziţie p, cartea B despre W va conţine fie *p,* fie negaţia ei *non-p.* Cartea despre lumea reală ori va conţine *Iuliu Cezar a murit în urma loviturilor conspiratorilor,* ori negaţia ei, *Nu* « este *adevărat că Iuliu Cezar a murit în urma loviturilor conspiratorilor.* O carte despre o lume W este o listă completă de propoziţii adevărate în acea luime.

Dar o teorie modală nu examinează lumile numai luate izolat, ci şi grupate în universuri.) Să definim un univers U în spiritul lui Kripke ca un set K de lumi, o lume reală aparţinînd lui K şi o relaţie R de alternativitate. iUniversul cuprinde o lume reală şi multe alte lumi, dintre care unele accesibile din cea reală, datorită relaţiei R. Astfel, fiecare univers posedă propria sa lume care poate fi numită *lumea de*

•/*bază.* Un univers este deci o constelaţie de lumi în jurul unei baze ; şi bineînţeles aceeaşi bază poate fi înconjurată de mai multe universuri. Relaţia R poate corespunde unei varietăţi de concepţii asupra posibilităţii : logică, metafizică, istorică,! Să notăm că definiţia universului nu include o cerinţă de maxi-malitate.

83

Propoziţiile adevărate despre întregul univers sînt adunate în setul de cărţi despre lumile sale. Putem da acestui set numele de *Magnum Opus* despre U şi rezerva Prima Carte pentru poziţiile adevărate în lumea de bază, adică în lumea reală a universului. Un alt volum, care s-ar putea numi Cartea regulilor, ar include consideraţii de ordin mai înalt asupra universului, a lumilor şi cărţilor sale, explicaţii despre felurile în care relaţia R leagă lumile universului W, ori indicaţii cu privire la natura limbajului folosit în *Magnum Opus*-

Avem nevoie de o Carte a regulilor, deoarece nu e sigur că toate *Magna Opera* sînt sau ar putea să fie exprimate în acelaşi limbaj. Diferenţele dintre proprietăţile lumilor în diferite universuri pot foarte bine să necesite o diferenţiere a limbajelor care le descriu. Astfel, pentru a vorbi despre un univers care conţine culori avem nevoie de un limbaj care posedă predicate referitoare la calităţi. Mai mult, trebuie să avem în vedere posibilitatea că acelaşi univers ar putea fi descris de diferite *Magna Opera,* fiecare folosind un alt limbaj. Aşa oum reiese din discuţiile recente din filosofia ştiinţei şi a psihologiei, explicaţiile oferite de diferite discipline se leagă numai aproximativ una de alta, fiecare nivel de studiu bucurîndu-se de oarecare independenţă : structura lumii pare astfel să posede o plasticitate ireductibilă, aşa încît nu există o poziţie privilegiată din care organizarea cunoaşterii poate fi dirijată în mod definitiv [6]. Presupunînd că întreaga ştiinţă vorbeşte despre aceeaşi lume, lumea noastră, rezultă că universul real trebuie să fie discutat. în multe cărţi diferite şi în multe *Magna Opera.* Această situaţie nu e numai o situaţie *de fado,* datorată gradului limitat al

84

cunoaşterii noastre despre lume; dimpotrivă, este în natura cunoaşterii umane ca fiecare ştiinţă să-şi umple propria sa Prima Carte sau propriul său *Magnum Opus* cu fraze adevărate despre lumea reală şi despre alternativele ei veritabile, şi totuşi ca aceste cărţi şi *opera* să nu formeze niciodată un singur *Magnuvx Opus* compact, ci să coexiste ca descrieri diferite ale aceluiaşi univers. Tabloul se complică şi mai mult prin indeterminarea referinţei, descrisă de Quine şi generalizată la lumile posibile de Putnam (1981, p. 32—55). Aceşti autori arată că, fiind dată o anumită teorie, şi *a fortiori* un anumit text, referinţa sa nu poate fi specificată fără ambiguitate într-o lume dată sau într-un set de lumi posibile. Acelaşi text poate, în mod egal, să se refere la o infinitate de lumi distincte. Relaţia unu-la-unu dintre lumi şi cărţi, formulată de Plantinga, trebuie să cedeze locul unei configuraţii mai complexe, în care un univers poate fi asociat cu mai mult decît un *Magnum Opus* şi acelaşi *Magnum Opus* poate servi ca descriere pentru mai mult decît un univers.

Aceste complicaţii moderează mult optimismul lingvistic. Principiul *expresibililăţii* (Searle, 1969, pp. 19—21), potrivit căruia orice conţinut poate fi exprimat în mod adecvat prin mijloace lingvistice este o exagerare. Dacă legăturile dintre universuri, *Magna Opera* şi limbaje sînt diversificate, un anumit univers poate foarte bine să fie inaccesibil unui anumit limbaj şi, prin urmare, oricărui *Magnum Opus* exprimat în acel limbaj. Un idiom care conţine un număr finit de constante şi nici o variabilă nu poate descrie un univers care conţine un număr infinit de

85

r

fiinţe : un limbaj fără predicate desemnînd calităţi se va dovedi neadecvat pentru un univers care. conţine culori. Cînd apar asemenea situaţii vom numi universul în chestiune *indescriptibil* în acel limbaj ; este clar că un univers poate fi indescriptibil în limbajul *Li,* dar poate fi bine descris 'în alt limbaj *Lj* [7].

în plus, unele universuri pot fi *radical indescriptibile* în sensul că, aşa cum apar locuitorilor

lor, ele nu pot fi explicate în nici o limbă existentă sau imaginabilă. Pentru a putea fi numit *radical indeserip-. tibil,* un univers nu trebuie neapărat să fie indescriptibil în toate privinţele : el poate prezenta numai o regiune care nu poate fi sesizată de nici un limbaj. Cazul exemplar este universul care conţine un *Dumnezeu,* despre care nu se poate vorbi cores-, punzător, universul la care se referă teologia mitică şi negativă. Dacă Dumnezeu este astfel încît nici un atribut nu i se potriveşte şi dacă, după cum susţin unii teologi, este la fel de adevărat că Dumnezeu; şi există şi nu există, atunci dintr-o perspectivă internă, universul structurat în jurul lui Dumnezeu este radical indescriptibil în esenţa sa[8]. Orice *Magnum Opus* care îl descrie într-o asemenea perspectivă va fi iremediabil eronat. Principiul expresibilităţii, deci, este prea restrîns. în afara universurilor exprimabile putem imagina universuri ultra-meinongiene, care cuprind fiinţe şi stări de lucruri despre care locuitorii lor nu pot vorbi în nici un fel. Un partizan al principiului expresibilităţii ar putea desigur să argumenteze că întreaga populaţie a unui univers uţtra-meinongiasn se înşeală, întrucît ideea unui Dumnezeu despre care nu se poate vorbi în mod
adecvat în nici o limbă este absurdă.]La rîndul lor, locuitorii ar putea să întrebe : „Absurdă, *pentru cine 7"* Dacă principiul expresibilităţii presupune anumite opinii filosofice, nu înseamnă aceasta că aplicaţia principiului este limitată ?
[Abordată intern, diferenţa dintre semantica ficţi-onală şi non-ficţională slăbeşte. Distincţia dintre cele două semnatici e mai degrabă una de grad, nu de substanţă. Ca şi *Magna Opera* despre universul real, referinţa textelor ficţionale este în principiu nedeterminată ; la fel cu teoriile ştiinţifice, care îşi postulează fiecare propriul nivel de realitate, ficţiunea foloseşte o multitudine de baze de lumi „re-ale"-în-sistem. Universul lui Don Quijote se dezvoltă în jurul unui nivel de bază care este diferit atît de realitatea noastră, cit şi. de lumea descrisă, să zicem de *Persiles şi Sigismunăa* ori de *Documentele postume ale clubului Pickwick.* Invers, aşa cum lumea reală este obiectul unei varietăţi de cărţi de *Magna Opera,* lumile ficţionale nu exercită un monopol asupra cărţilor lor. A presupune că universul lui Don Quijote poate fi descris de o altă carte sau de alt *Opus* decît cel reprezentat de textul lui Cer-vantes poate suna blasfemator. Dar într-o perspectivă mai largă nu există argumente convingătoare contra posibilităţii de a lega diferite cărţi şi opere de aceeaşi bază ficţionalăj Universul zeilor şi eroilor greci n-a fost inventat de Esehil, de Sofocle şi Eu-ripide.; fiecare din tragicii greci a dezvoltat un anumit limbaj şi un anumit unghi vizual în legătură cu im univers mitologic relativ stabil. Şi n-a devenit

r

.

t

lumea lui Don Quijote obiectul plagiatului lui Ave-llaneda pînă la a-l forţa pe Cervantes să-şi afirme monopolul asupra ei ?

JOCUL „DE-A CE-AR FI" : STRUCTURI DUALE

Universurile, împreună cu *Magna Opera* care le descriu, oferă astfel modele interne atît pentru realitate cît şi pentru ficţiune. Modelul intern cel mai puţin complicat este o structură simplă sau *plată,* compusă dintr-un singur univers conţinînd o bază, realitatea, înconjurată de aura sa de alternative cu adevărat posibile. Pentru a aprecia pe deplin caracterul limitat al structurilor simple trebuie să ţinem seama de faptul că ele nu permit o bază alternativă, sau

orice mişcare în afara realităţii date şi unei singure constelaţii de posibilităţi. Mai mult, un obiect dat care aparţine unej astfel de structuri este ontologic *„zăvorit".* El nu-şi poate nici schimba poziţia, nici primi o altă natură şi funcţie într-o altă structură, pentru că o altă structură nu există. Dat fiind că mintea tinde să grupeze universurile legin-du-le între ele în construcţii complexe, nu este uşor de găsit un exemplu de structură plată. Dar să ne gîndim Ia o lume în cărei copiii n-ar putea să pretindă că grămezile de nisip de o anumită formă şi mărime sînt cozonaci şi că buturugile de copaci nu pot fi luate drept urşi, balauri, pitici sau vrăjitoare. Locuitorilor unui astfel de univers nu le trece niciodată prin minte că elementele lumii lor pot fi folosite ca pietre de construcţie pentru o altă lume în care aceste elemente dobîndese noi. trăsături ontologice. Văzută dintr-o perspectivă externă, o construcţie plată este deci uri model care reprezintă atitudinea unei populaţii cu totul lipsită de facultatea imaginaţiei.

De fapt însă, o populaţie lipsită de imaginaţie există numai în fantezia unei persoane dintr-o populaţie înzestrată cu imaginaţie. Un model intern care încearcă să reprezinte practicile curente ale comunităţilor umane are deci nevoie de construcţii mai elaborate. Pentru a clarifica genul de fenomene pe care ne aşteptăm să-l explice, putem lua ca punct de plecare teoria lui Kendall Walton asupra entităţilor ficţionale [9]. După Walton o problemă metafizică centrală a statutului ontologic al entităţilor ficţionale este reprezentată de experienţa de a *ji. captivat de o povestire".* (1984, p. 179.) Cînd ne cufundăm în aventurile Annei Karenina, chiar dacă nu credem literal ceea ce ne spune textul lui Tol-stoi, ne lăsăm „convinşi cel puţin momentan şi parţial de existenţa Annei Karenina şi de adevărul celor spuse despre ea în roman". Aceasta se întîmplă, susţine Walton, pentru că operele de ficţiune nu sînt simple înşiruiri de propoziţii, ci puncte de sprijin într-un *joc de-a ce-ar fi* ca în cazul copiilor care si joacă cu păpuşile sau de-a hoţii şi vardiştii. Cititol rul care acceptă că Anna Karenina îl iubeşte pa Vronsky şi că este nefericită recunoaşte că astfel de propoziţii sînt adevărate în lumea acelui joc. Şi întocmai cum copiii se fac că hrănesc păpuşile care în joc sînt (ficţional) copii mici, ei înşişi devenind mame şi taţi fictivi ce-şi hrănesc ficţional odraslele, cititorii Annei. Karenina, care plîng la sfîrşitul tragic al personajului, sînt martorii ficţionali la si-

nuciderea Annei şi participă (ca spectatori) la un *joc de-a ce-ar ji.* în loc să susţină că cititorii Annei Karenina contemplă o lume ficţională dintr-o po ziţie privilegiată din afara ei, Walton insistă că ci titorii sînt primiţi *în interiorul* lumii ficţionale car[1] pe durata jocului, este luată drept, reală. Dezvoltînd analiza lui Walton, Gareth Evans, schiţează un set de principii care guvernează jocurile de-a ce-ar fi. In jocul cu cozonaci de nisip, funcţionează următoarele principii:

(1) Bulgării de nisip în formă de cozonaci vor fi luaţi drept cozonaci.
(2) Pietricelele negre vor fi luate drept stafide.
(3) O căldăruşă de tablă va fi luată drept cuptor încins.

Un principiu de incluziune îngăduie aducerea în joc a oricărui adevăr care nu este exclus de principiile fundamentale („Măriei îi place cozonacul cu stafide"), în timp ce un principiu al repetării permite construirea unor noi adevăruri simulate pe baza principiilor fundamentale şi a adevărurilor incluse. Extinzînd analiza la ficţiune, ne putem gîndi la o reprezentaţie teatrală : actorii vor fi luaţi *drept* Regele Lear, Glocester, Cornwall, Albany, Kent, Cor-delia, scena va fi *considerată drept* palatul lui Lear, palatul lui Glocester, tabăra franceză de la Dover ; cuvintele rostite de actori vor fi *luate drept* cuvintele, lui Lear, ale lui Glocester. Propoziţii diferite cu privire la lume, credinţele şi intenţiile spectatorilor pot fi incluse în joc şi cu ajutorul lor se pot forma noi propoziţii.

Cînd un grup de copii se joacă în nisip ei strîng totodată bulgării de nisip — în lumea reală — şi îşi oferă unii altora cozonaci gustoşi în lumea lui „de-a ce-ar fi" devenită reală în timpul jocului. A fugi de nişte buturugi de copaci în lumea reală devine pentru aceiaşi copii o fugă de teama urşilor, în lumea lui „de-a ce-ar fi". Un spectator obiectiv al acestor jocuri ar şti că, deoarece nu există plăcinte delicioase sau urşi periculoşi *copiii înşişi luînd parte in mod ficţional* (pentru a folosi expresia lui Walton). la faptul că ei îşi servesc unul altuia cozonaci delicioşi sau că fug de urşi fioroşi. în acelaşi fel, ştim foarte bine că, în termenii lumii cu adevărat reale, regele de pe scenă este numai un actor,

palatul lui o bucată de carton pictat şi cuvintele o suită de versuri ticluite cu mult timp în urmă de un poet englez. Dacă însă nu ţinem să distrugem iluzia creată de jocul „de-a ce-ar fi", pentru a exprima ceea ce se petrece în termenii lumii cu adevărat reale, ci dorim să explicăm participarea noastră în timpul jocurilor „de-a ce-ar fi" atît în lumea cu adevărat reală, cît şi în cea ficţională reală, trebuie să distingem două nivele diferite la care se desfăşoară jocul şi să analizăm legăturile dintre ele.
In opoziţie cu universurile simple putem deci defini o *structură complexă,* drept unirea a două. sau mai multe universuri într-o singură structură, astfel încît o corespondenţă detailată se stabileşte între componenţi. Structura complexă formată din doi componenţi poate fi numită *structură dual㠄.* Pe baza teoriei Walton-Evans putem analiza jocul de-a ; cozonacii de nisip ca o structură dual㠄, formată ′din două mici universuri, unite prin relaţia de co-

r

respondenţă „vor fi luate drept". In *Magnum Opusul* care descrie primul univers vom găsi să zicem, inventarul de obiecte care îi aparţin : Măria, Andrei, Ana, bulgării de nisip, pietricelele negre, o căldare de tablă, urmat de o descriere a copiilor care mînuiesc nisipul şi pietricelele. *Magnum-Opus*-ul celui de-al doilea univers va cuprinde bucătăria, cozonacii, stafidele, un cuptor încins şi va descrie prepararea cozonacilor cu stafide. O carte care se poate numi *Cartea corespondenţei* va explica minuţios relaţia „vor fi luate drept" care constă tocmai în principiile fundamentale ale lui Evans ; ea urmează să specifice că Măria, din primul univers, va fi luată drept bucătăreasă în al doilea univers, că bulgării de nisip din primul univers vor fi luaţi drept cozonaci în al doilea univers şi aşa mai departe.

STRUCTURI PROEMINENTE : RELIGIOASE
ŞI FICŢIONALE . -

Avînd în vedere că lumea cu adevărat reală se bucură de o prioritate ontologică clară faţă de lumile imaginaţiei, în structurile duale putem distinge universuri primare şi secundare, cele dintîi constituind fundaţia pe care sînt construite cele de-al doilea. în exemplul nostru, lumea copiilor care se joacă în nisip funcţionează ca un univers primar, în timp ce lumii bucătarilor şi a cozonacilor i se atribuie rolul de univers secundar. După cum am văzut, cele două universuri sînt unite printr-o relaţie de corespondenţă care, în exemplul nostru, generează un izomorfism, deoarece fiecărui element din universul primar relaţia „va fi luat drept" îi atribuie un element şi numai unul din universul secundar. Folosind un termen introdus de Evans, putem caracteriza o asemenea situaţie drept o structură dual㠄 *esenţial conservatoare :* nici' un element din lumea secundară a imaginaţiei nu este lipsit de un corespondent în universul primar. Există însă jocuri ale imaginaţiei în care anumite entităţi nu au nici un corespondent în lumea reală. Numind aceste jocuri *esenţial creatoare* Evans aduce ca exemple boxul simulat, în care jucătorul se preface că luptă cu un adversar imaginar, sau jocul în care jucătorul se preface că este urmărit de un balaur. ' Voi numi *structuri proeminente* acele structuri duale în care universul primar nu intră în izomorfism cu universul secundar, dat fiind că cel de-al doilea univers conţine entităţi şi stări de lucruri care nu au un corespondent în primul. (Situaţia inversă poate fi de asemenea adevărată, dar nu este cerută prin definiţie.) Astfel de structuri nu se limitează la jocurile „de-a ce-ar fi". Ele sînt de mult folosite de mentalitatea religioasă ca model ontologic fundamental. După cum au arătat analizele lui Max Weber, Rudolf Otto, Roger Caillois, Mircea Eliade şi Peter Berger, spiritul religios împarte universul în două regiuni calitativ diferite : spaţiul este divizat în regiuni *sacre,* înzestrate cu realitate în sensul cel mai deplin al cuvîntului şi locuri profane, care sînt lipsite de consistenţă ; timpul ciclic sacru se deosebeşte de timpul profan şi de durata sa ireversibilă. După cum spunea Eliade, „experienţa religioasă a nonomogenităţii este experienţa pri-

r

4

mordială echivalentă cu facerea lumii" *°. Cînd afirmă că se află în Centrul Lumii, neofitul Kwakiute din Columbia Britanică nu-şi neagă prezenţa în coliba de cult, alături de stîlpul sacru ; el, mai degrabă, susţine o ontologie dublu articulată, în care un nivel se sprijină pe celălalt. Modelul ontologic care conţine două cadre de referinţă suficient de distincte, deşi strîns legate, este o reprezentare a conştiinţei religioase.

Cînd esteticianul Arthur Danto descrie ontologia operelor de artă, el foloseşte un model proeminent : examinînd minuţios folosirea cuvîntului *este* în legătură cu operele de artă, el observă că în egală măsură e adevărat să afirmi : „Acest actor *este* Lear" şi „Acest actor *nu este* Lear". Prima întrebuinţare el o numeşte un *este al identificării artistice* şi remarcă : „Auzim aici un *este* care, incidental, are rude apropiate în rostiri marginale şi mitice. {Astfel, cineva *este* Quetzalcoatl ; acelea *sînt* Coloanele lui Hercule.) Şi de asemenea : „lumea'artei se află faţă de lumea reală cam în aceeaşi relaţie în care se află Cetatea lui Dumnezeu faţă de Cetatea Terestră" (1964, pp. 137, 139). In *Transfigurarea locului comun* Danto dezvoltă ideea deosebirii dintre opera de artă şi suportul ei material, susţinînd că deosebirea este ontologică ; într-adevăr, deoarece ontologia linei opere nu poate fi redusă la aceea a materialului ei, relaţia este proeminentă în sensul de mai sus. Joseph Margolis (1977) numeşte această structură o *emergenţă* şi susţine că ea constituie o trăsătură ontologică fundamentală a operelor artistice.

94

f Uneori textele literare au ca temă in mod explicit o structură duală, de exemplu Borges în *Biblioteca lui Babei.*

„Universul (pe care alţii îl numesc Biblioteca) este compus dintr-un număr nedefinit, poate infinit de galerii hexagonale, cu puţuri de aerisire enorme în mijloc, înconjurate de grilaje joase. Din fiecare hexagon se pot vedea interminabilele etaje superioare şi inferioare." Postulînd un univers diferit organizat faţă de cel pe care se întîmplă să-l locuim, textul lui Borges schiţează o ontologie secundară detaliată, care conţine obiecte, proprietăţi, relaţii. înţelegem ontologia secundară datorită celei primare : „galerii", „puţuri de aerisire", „grilaje", „hexagonal", „jos", care sînt termeni transportaţi, ca să spunem aşa, din universul nonficţional. Cu un gest de politeţe ni se oferă de asemenea cheia relaţiei dintre cele două ontologii : cea secundară este modelată ca o bibliotecă, ceea ce nu înseamnă, desigur, că noul univers trebuie înţeles ca aparţinînd clasei de obiecte numite „biblioteci" în ontologia primară, deoarece termenul nu indică nici una dintre bibliotecile din lumea existentă. Dacă îi înţelegem totuşi semnificaţia este pentru că ştim ce fel de obiecte sînt bibliotecile din lumea reală şi ne simţim liberi să alăturăm acestora biblioteca-din-povestea-lui-Borges. în acelaşi fel sîntem pregătiţi să legăm fiecare obiect din povestire de un obiect oarecare din lumea noastră, pe baza relaţiilor de corespondenţă, al căror rol este să asigure perceperea corectă a structurii .ontologiei secundare, ca fiind atît de diferită de, cît şi bazată pe ontologia primară.

95

Analiza ficţiunii în termenii actelor de vorbire susţine că expresiile ficţionale au sens, dar nu

denotă nimic în lumea reală şi că, în formula lui Searle, „în *Scufiţa Roşie* cuVîntul «roşu» înseamnă roşu şi totuşi... regulile care corelează «roşu» cu roşu nu se aplică" (1975, b, p. 319). De fapt ceea ce se întâmplă este că regulile care corelează „roşu-din-ontologia secundară cu roşu-din-ontologia primară sînt mai complexe decît regulile care leagă „roşu" cu roşu în prima ontologie. întrucît prima ontologie serveşte ca fundament ontic al ontologiei ficţionale, „roşu"-în-ficţiune este echivalent cu roşu-din-lumea-adevărat-reală, numai indirect, *via* relaţiile de corespondenţă. Din felul cum definim aceste relaţii este limpede că nimic nu ne forţează să legăm cele două tipuri de roşu : scriitorul de ficţiune poate oricînd să fabrice o povestire despre o ţară unde roşu este de fapt verde. Sau el poate să creeze o ontologie secundară, în care agenţii cu formă de fiinţe umane corespund calităţilor abstracte din prima ontologie. Un personaj denumit Moartea înaintează în scenă şi recită :

Iată, văd colo Omul mergînd.
Spre el eu grăbesc, dar n-o ştie ;
La patimi, la bani îi stă gîndul.
Chinuri cumplite îl văd îndurînd
In faţa Domnului celui ceresc.
(Intră Omul)
Omule, opreşte-te ! Încotro te-ndrepţi Cu vesel pas? Ţi-ai uitat Ziditorul ? *

* Traducerea citatelor din opere literare străine, pen-l tru care nu se menţionează altă versiune românească, aparţine traducătoarei volumului.

Aici, spectatorul vede o entitate bine individualizată, avînd atribute care în lumea primară se referă la un eveniment (moartea) şi nu la un individ. Alegoria foloseşte relaţii de corespondenţă mai puţin directe decît romanele realiste, dar ehiar şi legăturile acestora din urmă cu lumea primară sînt mediate. Chiar dacă absenţa d-lui Pickwick din Oxford, generozitatea lui sau lipsa sat de tact seamănă mai mult cu calităţile reale ale englezilor decît acţiunile Omului sau ale Morţii, noi interpretăm *Documentele postume ale Clubului Pickwick* tocmai prin stabilirea de legături între lumea primară şi cea secundară, printr-o operaţie intelectuală similară înţelegerii alegoriei. Cînd Paul de Man (1983) a susţinut că alegoria este topos-ul central al literaturii,, el şi-a fundamentat demonstraţia pe argumente — adesea confuze — de ordin semiotic şi fenomenologic şi a identificat alegoria cu mişcarea temporalităţii. Logica lumilor ficţionale justifică pe altă cale această idee, sugerînd că lectura alegorică furnizează cel mai general model pentru decodarea relaţiilor de corespondenţă din cadrul structurilor ficţionale.

Faptul că alegoria ca atare — folosirea unei corespondenţe complexe — este rar folosită se datorează comodităţii ; pentru a fi manevrabile, onto-logiile secundare trebuie să respecte cît mai mult posibil structura internă a ontologiilor primare, pe care le folosesc drept bază. Într-un anumit sens aceasta este o problemă de economie artistică ; aşa cum a remarcat F. E. Sparshott, în cazuri extreme în literatura ştiinţifico-fantastică „fie că locul şi participanţii sînt concepuţi pe modelul tipurilor fa-

miliare, în care caz elementul fantezie devine aproape lin simplu element decorativ, fie că povestirea se subţiază şi devine schematică, astfel încît nu putem fi siguri ce fel de fundal să construim pentru ceea ce ni se spune în mod explicit" (1976, p. 5). Dacă deci luminile sacre şi ficţionale au în comun organizarea pe două nivele şi legăturile alegorice dintre ontologiile primare şi secundare, exemplul mimului poate fi mai bine explicat : corpul şi mişcările actorului, aşa cum există ele în lumea reală, servesc drept univers primar, drept temelie pentru universul secundar în care mimul devine preotul neprihănit care binecuvîntează mulţimea.. Dar a fost oare binecuvântarea lui eficientă ? Cu alte cuvinte, s-a petrecut oare o întoarcere a universului religios şi o interacţiune efectivă cu universul profan ? Dacă răspunsul este da,

dacă mimul, dincolo de *mimarea* actului religios, l-a şi *efectuat,* dacă, dincolo de simpla reprezentare a divinului, l-a şi realizat, atunci reprezentaţia a trans-cedat ficţiunea, în ciuda convenţiilor uzuale care guvernează actele religioase, binecuvîntarea, de pildă. Deoarece ^cultul şi ficţiunea se deosebesc numai prin forţa universului secundar, poate că atunci cînd suficientă energie este canalizată în actele mimetice, acestea pot să părăsească condiţia ficţională şi să treacă pragul realităţii. Mitul lui Pygmalion povesteşte această transformare. Este posibil ca aici să se afle motivul pentru care lumile ficţionale şi sacre, apte cum sînt pentru mutaţii neaşteptate, necesită o elucidare a conceptului de existenţă. In ontologia sacrului, realitatea plenară a domeniului sacrului este fundamental opusă existenţei precare a
98
profanului. Fiinţele sacre nu numai că se supun unor legi diferite de cele pămînteşti, dar şi modul lor de a exista este fundamental altul (ca să folosim formula binecunoscută a lui Rudolf Otto). Teologia, care a reflectat îndelung asupra acestui aspect al universurilor sacre, a ajuns la teoria analogiei existenţei, potrivit căreia verbul a *fi* este numai analogic atribuit lui Dumnezeu şi creaturilor sale [11].

Aoelst tip de predicaţie trebuie să fiiej extins la construcţiile ficţionale ; se poate susţine că în ficţiune existenţa este numai analogic similară cu aceeaşi noţiune din ontologiile simple. Dar, pe cînd lumile sacre debordează de energie, activităţile ficţionale reprezintă o formă mai slabă de structură dual ă. Pierderea de energie împiedică jocurile ficţionale să facă saltul în lumea reală : lucrul eficace este înlocuit prin catharsis, revelaţia prin interpretare, extazul prin zburdălnicie. Ca joc al simulării, ficţiunea se supune unor reguli şi convenţii ; in vreme ce credinţa în miturile comunităţii este obligatorie,, aderarea la ficţiune este liberă Şi" clar circumscrisă în timp şi spaţii. Mai mult, toate miturile sînt de mai înainte fixate şi adevărate o dată pentru totdeauna, dar noi construcţii ficţionale ca şi noi jocuri rămîn întotdeauna posibile.

STRUCTURI PROEMINENTE. REPREZENTAREA LOR ÎN FICŢIUNE

Ca modele metafizice, structurile proeminente au un grad înalt de generalitate, trecînd dincolo de scopurile literare şi estetice urmărite de textele in-
99
dividuale. Totuşî.aceste noţiuni pot servi şi ca instrumente analitice, în special în legătură cu structura internă a universurilor literare [12]. *Don Quijote,* de exemplu, prezintă o alcătuire complexă a lumii conflictuale, ale cărei componente nu se armonizează logic întotdeauna. Lăsînd la o parte cîteva dintre efectele stilistice mai puţin importante ca, de pildă, problema naratorului principal (cine este el ? Cervantes ? Cid Hamet ?) evenimentele rotna-nului _§£.jde&făşoară în două seturi de lumi paralele. Unul dintre seturi are ca lume reală persona-jele şi evenimentele prezentate ca atare în roman : pasiunea unui anume Alonso Quixana pentru romanele cavalereşti, prima sa evadare de acasă şi aventurile prin care trece. Un număr de lumi posibile sînt legate de lumea-reală-a-romanului prin obişnuita relaţie de alternativitate. Astfel este, de pildă, lumea în care preotul, bărbierul şi alţi prieteni ai lui Quixana reuşesc să-l împiedice să evadeze pentru a doua oară. Al doilea set de lumi este creator din punct de vedere existenţial, în sensul lui Evans ; el îmbină lumea reală din roman şi lumile date ca reale în povestirile cavalereşti în care Quijote crede cu devoţiune. Indivizii care populează lumea lui Quijote sînt personaje ale romanului scris de Cervantes, amestecate cu personaje din povestirile cavalereşti. Din nou, pe lîngă lumea quijotescă de bază există multe lumi quijoteşti alternative posibile, ca de pildă lumea în care Quijote reuşeşte să învingă uriaşii prefăcuţi în mori de vînt. Unul din principalele efecte estetice ale romanului este ambiguitatea evenimentelor primare ; oricare asemenea eveniment poate fi încorporat în setul de lumi reale din roman
100
şi de asemenea în cof11ıl<111 * j 'j"frcitf |)i|flrnafnii Sancho Pânza îşi are originea tocmai în incapacitatea sa de a adera ferm la unul din aceste seturi de lumi ; voinţa sa de a fi părtaş la lumile lui Quijote este constant zădărnicită de interpretarea mai firească a ceea ce se întîmplă

în termenii lumilor reale şi posibile din roman.
Un exemplu mai modern al acestei tehnici este oferit de cartea lui T. H. White, *Fostul şi viitorul rege.* Acest roman este simultan situat la curtea regelui Arthur şi în Anglia de la sfârşitul secolului al XlX-lea. Setul de lumi reale şi posibile din roman se aseamănă într-o oarecare măsură cu lumile quijoteşti : există o continuă ezitare între cele două cadre de referinţă. Totuşi, pe cînd în textul lui Cervantes Don Quijote este singurul personaj care trăieşte simultan în cele două cadre de referinţă, în romanul lui White, întregul text oscilează între epoca medievală şi cea modernă ; şi dacă în *Don Quijote* lumea din roman serveşte ca o bază fermă în raport cu care iluzia eroului poate fi măsurată şi făcută inofensivă, White scrie despre o lume în aşa fel structurată, încît nici un cadru de referinţă nu predomină. în astfel de cazuri, şi în multe altele, noţiunea de *lume a operei de artă* se referă la o entitate conflictuală care necesită o elucidare logică şi estetică atentă ; lumile care se amestecă între ele în texte pot să semene cu lumea reală, dar ele pot, de asemenea, să fie lumi imposibile sau eratice. Operele de ficţiune pot să combine, mai mult sau mai puţin dramatic, structuri de lumi incompatibile, să se joace cu imposibilul şi să vorbească necontenit despre ceea ce nu se poate exprima. To-

tuşi, foarte des, ele se prezintă ca texte lingvistice coerente, supunîndu-se cu grijă convenţiilor stilistice şi generice şi este remarcabil faptul că putem aşeza alături seturi eterogene de lumi ficţio-nale în texte unificate, frumos cizelate şi să înţelegem perfect tensiunea dintre texte şi lumi.
După cum am văzut mai înainte,[ficţiunea, ca şi lumile sacre, *..se.* bazează pe structuri proeminente. Corpul mimului serveşte drept nivel primar pe care este construit universul secundar al preotului şi al binecuvîntărilor sale ; cel care în lumea noastră este numai actor *este Lear* în universul secundar al spectacolului ; Parisul, oraşul real, este de asemenea sediul secret al romanelor lui Eugene Sue, sau locul în care mişună personajele puternice, nline de personalitate ale lui Balzac din *Scene din viaţa pariziană* sau oraşul monoton şi agitat al romanului lui Flaubert, *Educaţia sentimentală.* Cu toate acestea, ontologia proeminentă a ficţiunii, ca model general, nu este prezentată ca atare de. toate textele literare. Universul descris în *Molloy* pare a fi constituit dintr-un singur strat ontologic.
„Sînt în camera mamei mele. Eu sînt cel care trăieşte acolo. Nu ştiu cum am ajuns acolo. Poate într-o ambulanţă, în orice caz cu un vehicol oarecare. Am fost ajutat de cineva. Singur n-aş fi putut niciodată să ajung acolo. Există un om care vine aici în fiecare săptămînă. Poate şi datorită lui am ajuns aici. El zice că nu."
în ciuda simplităţii sale, acest univers este numai imperfect stăpînit de narator, care se află" adeseori în dificultate de a identifica fiinţe sau de a le

atribui calităţi : Molloy este la fel de timid ca mulţi naratori contemporani, care, copleşiţi de universurile în care trăiesc, îndrăznesc să se confrunte cu ele numai local şi cu cea mai mare precauţie. Prin contrast, piesele medievale despre patimile lui Isus, mînuiesc cu îndrăzneală universuri uriaşe, scindate în două nivele, unul sacru şi altul profan, în continuă interacţiune. Faptul că semnificaţia prozei eroice a multor tragedii greceşti, a unor drame ale Renaşterii, a multor poezii contemporane n-ar fi inteligibile fără referire la structurile duale nu conduce, totuşi, la concluzia că complexitatea ontologică In ficţiune trebuie să se limiteze la reprezentarea dualităţii sacru-profăn. Aşa cum arată exemplul lui *Don Quijote* şi al *Fostului şi viitorului rege,* o astfel de complexitate poate proveni din contrastul între organizarea idiosincratică a universului unui personaj şi realitatea-din-roman ; sau din oscilarea bazei narative însăşi între două „realităţi" diferite. In astfel de texte, simpla reprezentare a unei structuri proeminente nonproblematice, aşa cum se întîlneşte în textele medievale e înlocuită cu tematizarea complexităţii ontologice. A jongla cu structuri ontologice în ficţiune este un

procedeu larg răspîndit în literatura Renaşterii târzii şi a celei baroce, semnalat de folosirea frecventă a teatrului-în-teatru *(Tragedia spaniolă, Hamlet, Imblînzirea scorpiei).* Ontologiile ficţionale sînt în mod limpede schematizate în prima parte a romanului *Don Quijote,* în care eroul adoptă un mod de interpretare potrivit numai pentru romanele cavalereşti şi îl aplică la lumea reală a romanului. în partea a doua, situaţia devine **mai** complicată, Don Quijote fiind din ce în ce mai liber

103

faţă de vechiul său mod de interpretare, fără a-l abandona total înainte de sfîrşitul textului. Acest lucru pune problema delicată a adeziunii *progresive* la un model intern sau la altul, poate chiar şi cea a validităţii progresive a unui asemenea model. Complicînd situaţia şi mai mult, eroul ficţional Quijote, care în lumea de bază a romanului este atît de real pe cît poate să fie, citeşte continuarea neautorizată scrisă de Avellaneda primei părţi a romanului lui Cervantes şi de acolo află despre neautenticul Quijote care este un personaj ficţional fată de lumea „adevăratului" Quijote. „Adevăratul" hidalgo începe atunci să demonstreze falsitatea relatării lui Avellaneda, pe care o respinge cu succes, pur şi simplu prin comparaţia cu faptele „reale", găsite în povestirea lui Cervantes. în ontologia fic-ţională în care se află Quijote, el examinează o ontologie încă şi mai ficţională, comparînd lumea lui Avellaneda cu propria,sa lume. încîntător de amăgitor, un asemenea virtej baroc redă în mod pregnant situaţia precară a spaţiului ficţional : textele cochetează întotdeauna cu tentaţia autoreferinţei şi cu jocurile ameţitoare ale unei ficţîonalităţi de un grad mai înalt. Dar relaţiile dificile dintre lumi şi texte au baze semantice mai adinei.

DE LA LUMI LA TEXTE : COMPLICAŢII Şl LEGENDE

Potrivit definiţiei propuse anterior, un univers este compus dintr-o bază — o lume reală — înconjurată de o constelaţie de lumi alternative. în opinia

104

lui Plantinga, o corespondenţă neproblematică leagă fiecare din,aceste lumi de o carte care se presupune a conţine toate propoziţiile adevărate despre lume. Am denumit *Magnum Opus* setul de cărţi despre univers scrise într-o anumită limbă. Un *Magnum Opus* conţine, pe lingă fiecare carte despre lumi, o *Carte a regulilor,* care include consideraţii de un ordin mai înalt Qu privire la univers, la lumile sale şi la limba folosită de *Magnum. Opus.* Principiul lui Quine, al indeterminării, generalizat de Putnam pentru sistemele de lumi posibile, are drept consecinţă faptul că^ fiecărei Jjimi a unui univers îi va corespunde un număr considerabil, poate infinit de cărţi ; rezultă că numărul de *Magna Opera* asociat cu universul va fi de o şi mai mare magnitudine. Să numim setul tuturor *Magna Opera* despre un univers. Imaginea Totală a acelui univers. Pentru că seturile infinite de propoziţii pun probleme de nerezolvat, în special cînd ordinul infinităţii depăşeşte pragul continuumului (situaţie care ar exista dacă, de exemplu, universul ar include toate numerele transfinite), m-aş grăbi să adaug că nu am nici cea mai vagă idee cum ar arăta această Imagine Totală. *Tor ah,* după Moise Cordovero, conţine 340.000 de litere vizibile şi 600.000 de litere misterioase, una pentru fiecare individ care aparţine Israelului. Inumerabilă, aşa cum poate a apărut cîndva această carte, ca şi „Biblioteca Babei" a lui Borges, ea este numai o versiune miniaturizată a Imaginii Totale. Pe lîngă magnitudinea ei inimaginabilă- şi problemele pur cantitative pe care le ridică pentru orice limbă reală sau imaginabilă, universul pe care Imaginea Totală îl reprezintă ar putea să fie radical

105

indescriptibil. De aceea,, numai un Dumnezeu atotştiutor, aşa cum îl descrie teologia medievală, ar putea să stăpînească, într-un mod total misterios, Imaginea Totală a universului. Însăşi imposibilitatea de scrutare a Imaginii Totale ne ajută să înţelegem ce ar însemna să *descriem în întregime* un univers şi cît de departe de orice experienţă lingvistică imaginabilă este această noţiune. Astfel, un text poate fi numai o descriere infinitezimal parţială a universului său, dar chiar şi pentru a ajunge la acest nivel minuscul este necesară o prelucrare

complexă.
Este imposibil de stabilit pe ce principii s-ar baza această operaţie. O legendă pe jumătate uitată ne spune, totuşi, că printre nenumăratele cărţi despre diferitele universuri, fiecare de dimensiuni astronomice, există o serie de volume modeste ca obiect, limbă şi teorie, volume care tratează despre stările de lucruri din lumea noastră reală, într-o limbă umană şi în **termenii** bunului simţ. Ele sînt numite Cărţi Zilnice. Din aceste cărţi oamenii cunosc numai mici fragmente, deoarece numai o fiinţă supranaturală le-ar putea cuprinde în întregime. într-_ adevăr, paza Cărţilor Eterne a fost încredinţată unor genii binevoitoare, înrudite în parte cu demonul a-totştiutor şi inofensiv al lui Laplace. Mai mult, se spune că fiecare dintre noi a fost atribuit unuia dintre aceste genii în ziua naşterii. Unii susţin că aceşti păzitori se află acolo pentru a ne urmări pur- \ tarea de fiecare zi, pun un mic semn roşu în faţa ⁝ fiecărei propoziţii din *Magnus Opus* adeverită prin faptele şi proiectele, credinţele şi certitudinile, sen- **timentele** şi dorinţele noastre şi în fiecare noapte le includ într-o Carte a Zilelor, care va fi folosită în ziua Judecăţii de Apoi. Alţii spun că aceşti păzitori nu se limitează la a înregistra pasiv propoziţiile din Magna Opera pe care viaţa noastră le transformă în realitate, ci ne scriu în mod activ destinul, pregătind de mai înainte Cărţile Zilnice, pe care noi le urmăm cu supunere. în ambele cazuri Cărţile Zilnice cuprind propoziţii din diferite cărţi ale lui *Magnum Opus,* unele aparţinînd descrierii lumii reale, altele unor posibile alternative ale ei (deoarece dorinţele, proiectele şi credinţele cer referinţă la lumile posibile). O Carte Zilnică va fi deci un set de propoziţii care reprezintă destinul unui singur individ în decursul unei zile. Ea posedă un *index de refracţie* care indică unghiul sub care a fost tăiată din *Magnum Opus.*
Dar înalta Autoritate pentru care lucrează păzitorul nostru nu are suficient timp sau răbdare să citească întreaga Carte Zilnică. Ca să-i fie pe plac, pentru înregistrarea acestor lucruri, păzitorul cel agil mai trebuie să sorteze şi sa reorganizeze setu-. rile de propoziţii. Din partea lui se aşteaptă să povestească viaţa clientului său ; aceasta înseamnă că, după însemnarea propoziţiilor adevărate, el trebuie să le dispună într-o anumită cronologie, pe unele să le omită, să indice principiile de cauzalitate şi de urmărire a unui scop. şi poate să adauge cîteva propoziţii de apreciere în lumina normelor respectate în acea parte a universului. Pe scurt, el trebuie să construiască un sistem, să propună o teorie.
Alţii adaugă că i se cere de asemenea să reducă numărul imens de pagini ale Cărţilor Zilnice şi să
106
107
scrie relatări mai succinte : anuare sSff, de preferat, o singură carte a întregii vieţi a subiectului. Conexiunile cauzale dintre propoziţii, gama intenţiilor trebuie să capete mai mare anvergură, normele sînt aplicate la un număr mai mare de acţiuni. In consecinţă, generalizările par mai îndrăzneţe şi teoria care se află la baza Cărţii Vieţii este înzestrată cu un conţinut mai bogat. Indexul de refracţie se reduce şi mai mult, astfel încît să includă nu numai o selecţie de propoziţii, ci şi organizarea acestora într-o relatare relevantă : şi pentru că Judecata trebuie să fie dreaptă iar eroul Cărţii Vieţii are voie să se apere, singura sa soluţie este să atace sistemul şi nu propoziţiile, deoarece acestea sînt perfect adevărate. Judecatul preferă aproape întotdeauna să prezinte o Carte a Vieţii suplimentară sau un, frag- ment din ea, cu un index de refracţie uşor deviat, în care* o interpretare diferită se foloseşte de acelaşi set de propoziţii. Dacă, de exemplu, el ar cere o schimbare în ponderea atribuită fiecărei propoziţii, o singură faptă bună ar putea răscumpăra zeci de păcate.
Trebuie să subliniem, pe lîngă aceasta, că Judecătorul Etern nu examinează numai destinul nostru moral, ci controlează de asemenea toate mişcările din universul său, cu rezultatul că geniile care au acces la Cărţile Eterne nu numai că scriu rapoarte asupra destinelor individuale, dar şi supraveghează şi consemnează situaţii mai complexe : istorii ale unor grupuri întregi de indivizi legaţi prin legături de familie, ale unor triburi, naţiuni ; îndreptare despre mişcările cereşti; tratate muzicale. Fiecare ast-
108
fel de carte dispune de Un index de refracţie — â selecţie de propoziţii — şi o teorie care le organi- zează sub formă de carte inteligibilă. în infinita sa onestitate, Judecătorul poate să ceară-mai multor

genii să raporteze asupra aceleiaşi probleme ; în consecinţă, cărţile rezultate pot foarte bine să difere una de alta, deoarece fiecare geniu poate să selecteze un alt set de propoziţii şi să le organizeze diferit. Unii vor acuza, alţii vor implora iertare şi alţii se vor arăta indiferenţi.

S-a observat de asemenea că, pentru a putea fi pregătite temeinic, Cărţile Zilnice, Cărţile Vieţii, Cărţile Familiei şi Cărţile Naţiunilor nu pot fi limitate la o singură teorie de bază sau la o singură limbă. în unele cazuri, Cărţile Zilnice pot să conţină descrieri ale unor stări de lucruri care necesită mai mult decît o singură teorie : unele individualităţi complicate necesită Cărţi Zilnice care conţin şi noţiuni de astronomie kepleriană^ şi o cosmologie arhaică, biblică, reflectînd diferitele lor credinţe^întru-cît fiecare *Magnum Opus* are propria sa preferinţă teoretică, geniul agil îşi va îndeplini misiunea compilînd propoziţii din *Magna Opera,* bazate pe teoria biblică şi din acelea receptive la astronomia mai recentă. Este imposibil să limitezi geniul la un singur *Magnum Opus* care se supune simţului comun : misiunea lui îl obligă să sară de la un set infinit de cărţi la altul, selectând propoziţiile şi ameste-cîndule conform unei *reţete de agregare* oare indică propoziţiile fragmentelor care urmează să fie scoase din diferitele *Magna Opera.*

Această operaţie este cu atît mai necesară atunci cînd geniul pregăteşte relatarea vieţii unei naţiuni

Sau istoria unei familii : reţeta de agregare va trebui atunci să includă elemente din *Magna Opera* cu totul incompatibile, amestecînd proiecte contradictorii, dorinţi incoerente şi imagini polemice ale lumii. O notaţie atentă metatextuală ajută pe unele dintre cele mai meticuloase genii să-şi ţină cărţile în ordine ; cei care doresc să o folosească ataşează fiecărei propoziţii un semn al originii care le aminteşte de unde au copiat-o. Mai mult, ei pot delimita fragmente contradictorii din opera lor, preci-zînd atent ale cui credinţe sau dorinţe sînt menţionate în fiecare caz. Drept rezultat, scrierile lor vor fi cărţi eterogene, constituite din fragmente variate de *Magna Opera,* amestecînd limbi şi teorii, reflectîndu-le în conformitate cu condiţii şi necesităţi precise.

In ciuda acestei notaţii metatextuale, logicianul modern care examinează asemenea cărţi va fi, fără îndoială, îngrozit de inconsistenţa lor şi caracterul lor incomplet. Dar uneori tabloul devine şi mai sumbra. Unele dintre geniile care au obligaţia să pregătească cărţile nu sînt nici prea binevoitoare şi nici prea pricepute. Ele se întîmplă să fie spirite pu totul dăunătoare, nu prea îndemînatice în folosirea cărţilor, care nu se limitează la acele opere bazate pe teorii bune, ci deseori scotocesc prin acele *Magna Opera* care se bazează pe teorii false sau condamnabile. Sau poate că nici nu există posibilitatea de a decide cu precizie care *Magna Opera* sînt adevărate şi care nu sînt. în special, se ştie că un geniu neîndemînatec amestecă propoziţiile despre lumea reală şi propoziţiile despre alternativele ei, în aşa fel

încît rezultatul final al activităţii sale nu nUmai că este presărat cu propoziţii false, dar prezintă, de asemenea, ca propoziţii reale pe acelea adevărate numai în lumile posibile iar, ca posibile propoziţii adevărate în lumea reală. Şi, ca şi cum .aceste transgresiuni n-ar fi suficiente, geniul răutăcios face plimbări secrete în aripa interzisă a (bibliotecii infinite, numită *Impossibilia.* Nu se ştie prea mult despre paginile ascunse în acea parte, dar vizitele geniului acolo se reflectă deseori în compoziţia cărţilor pe care le pregăteşte, cărţi care abundă în propoziţii imposibile în lumea reală şi în alternativele ei. In plus, din neglijenţă, sau din reavoinţă, sau din .amîndouă la un loc, geniul nostru nu foloseşte notaţia metatextuală pentru a-l ajuta pe cititor să descopere originea diferitelor părţi ale cărţii sale ; în consecinţă, â detecta propoziţiile care îşi au originea în *Impossibilia* sau a separa stările de lucruri posibile de cele reale devine o activitate peste măsură de dificilă.

Alte spirite, mai precaute în acţiunile lor, se plîng Judecătorului şi, denunţînd geniul care se foloseşte de interzisele *Impossibilia,* susţin că volumele lui atît de prost alcătuite ameninţă întregul sistem al mărturiilor *Eterne.*jîl va pedepsi oare judecătorul ? Va fi partea ascunsă a bibliotecii închisă cu mai multă străşnicie ? Chemat să vorbească în propria sa apărare^, geniul neglijent pune în evidenţă faptul că şi confraţii săi respectabili îşi permit libertăţi cu *Magna Opera;* orice selecţie, orice amestec de proporţii din diferite opere presupune interpre-

tări ale Cărţilor Eterne. Oamenii judecaţi după relatări exacte se simt deseori nedreptăţiţi şi recurg
111
la apel, indicînd diferite propoziţii uitate ; cîteodată ei obţin o modificare a judecăţii. Stelele şi planetele se plîng de descrierile lor matematice şi deseori obţin schimbări în cărţile care vorbesc despre mişcările lorj Geniul nostru, pe de altă parte, rareori supără* pe locuitorii cosmosului : s-au auzit vreodată plîngeri împotriva cercetărilor lor printre *Impossibilia ?* Cînd clienţii pămînteni sînt judecaţi se revoltă ei împotriva procedurii ? \Cei care îşi găsesc cărţile îmbogăţite cu evenimente şi fiinţe imposibile se bucură de obicei, pentru că oamenilor le place să jviseze ; iar cei al căror destin Etern este ■amenin[illegible]at de adăugiri în cărţile lor pot să le conteste oricînd ca ficţionaley Şi cum pot fi eradicate *Impossibilia !* Nu sînt ele generate spontan de forţa oricărei limbi ? Nu proiectează fiecare idiom nenumărate *Impossibilia ?* Şi ştiu spiritele bune că partea întunecată a bibliotecii este plină de mişcare, întocmai ca şi partea luminoasă ? Se ştie că, cu fiecare nouă Carte Zilnică, Anuar sau Carte a Planetelor şi Stelelor se nasc noi multitudini. de Impossibilia, deoarece cărţile imposibile sînt imposibile-numai-în-lumina-unei-cărţi-posibile-date ? Au ştiut ei că unele pagini din *Impossibilia^* sînt identice cu unele cărţi autorizate, că printre cărţile scrise de oameni te întâlneşti cu propoziţii imposibile, că în cele mai inofensive *Relatări Zilnice* pot fi găsite aluzii la astfel de *Impossibilia* şi că spiritele care pregătesc Cărţile Zilnice sau Anuarele au înserat cu siguranţă propoziţii imposibile în textele lor, pentru că amestecul dintre *Possibilia* şi *Impossibilia* este inextricabil ?j Cărţile noastre, va adăuga geniul
112
nostru, sînt toate *Miscellanea,* guvernate de indici de refracţie şi de reţete de agregare ! Relaţia lor faţă de *Magna Opera* este sinuoasă şi de neprevăzut ; eteronomia separă cărţile de lumi.
Dar Judecătorul Etern păstrează tăcerea, îngăduind geniilor drepte să-l elimine pe răufăcător. Plin de tristeţe, el se refugiază pe pământ, cu speranţa că oamenii îl vor trata mai bine. Dar vai, după nenumărate aventuri demne de pana unui Hasek bor-gesian, el va descoperi că pe pământ cărţile sînt şi mai puţin coerente decît cereştile *Miscellanea,* în-trucît oamenii nu au puterea de viziune şi agilitate a spiritelor. Cărţile omeneşti, imitaţii imperfecte, conţin numai mici fragmente de *Miscellanea* colectate în *Compendia* alcătuite pentru intelecte mărginite. Unele din aceste *Compendia,* nici măcar prezentate în formă scrisă, supravieţuiesc ca producţii orale : mituri şi poeme despre eroi legendari şi, de asemenea, reguli care guvernează viaţa socială se păstrează în *Compendia* nescrise şi transmise din gură în gură. Aşa după cum va descoperi curînd geniul nostru căzut, orale sau scrise, compendiile nu pot include întregul cuprins al elementelor amestecate pe care ele le imită. El va înţelege deci că fiecare compendiu este alcătuit conform unui *principiu de selecţie,* reţinînd numai anumite părţi din *Miscellanea,* în conformitate cu diferite practici şi nevoi. El poate să citească compendiile narative despre vieţile şi faptele bărbaţilor iluştri şi să se mire în tăcere de numeroasele aspecte prezente în *Mis-cellaneele* cereşti cu acelaşi subiect, care sînt lăsate deoparte în textele pământeşti. Mai tîrziu el va răsfoi poate alte compendii narative asupra aceluiaşi
113
■■■
subiect, cu speranţa că se vor apropia de model şi vor neglija mai puţin aspectele esenţiale ale *Misce-llaneei* corespondente. Curînd însă va înţelege că nu există niciodată o corespondenţă perfectă a compen-diilor cu miscellaneele. Compendiile orale sau scrise sînt supuse unor revizii, schimbări, degradări şi contaminări ulterioare. Cu mult înainte de a ajunge la acest stadiu, chiar în momentul alcătuirii lor, compendiile derivă din mai multe miscellanee. Uimit de ignoranţa umană în privinţa viitorului, geniul ar putea citi Noul Testament pe care îl va percepe ca pe o încercare de a pune de acord Biblia evreiască cu noile miscellanee ; de

asemenea, *Coranul,* în care va detecta ecouri 'ale celor două Testamente,; scrierile lui Mani şi încercarea lor de a cuprinde toate compendiile religiilor contemporane. Dacă miscellaneele amestecă propoziţii care aparţin diferitelor *Magna Opera* în conformitate cu o reţetă de .agregare, oompendiile amalgamează cuprinsul fragmentar al mai multor miscellanee.
Dar, după cum va descoperi curînd geniul, în timp ce miscelaneele care sînt destinate unor minţi eterne nu au nevoie de artificii stilistice, compendiile ale căror cititori aparţin speciei umane, o specie fantezistă, neatentă şi gata să uite, sînt supuse unor *constrîngeri structurale :* ele sînt deseori prezentate într-un limbaj remarcabil de bogat şi conţinutul este organizat cu eleganţă retorică. Cînd asemenea constrîngeri există oamenii numesc compendiul *text.* Dar fiindcă aceste constrîngeri structurale beneficiază de o anumită independenţă şi un text poate fi alcătuit combinînd texte din diferite com-
114
pendii, eteronomia îşi face din nou apariţia şi afectează puritatea corespondenţei dintre texte şi compendiu.
Pînă la urmă geniul căzut se satură de oameni şi,' mai mult încă, de foştii săi amici îngeri- Dar călătoria geniului n-a fost în zadar ; dacă mai înainte el înţelesese că eteronomia distruge corespondenţa dintre lumi şi cărţile cereşti, acum el ştie că lungul lanţ al acordurilor imperfecte continuă pretutindeni în imperiul pămîntean. Lumile sînt separate de textele umane printr-un şir de intermediari : *Magna Opera,* colecţii infinite de cărţi prezentate într-o limbă dată, sînt prelucrate ca miscellanee, selecţii ample de propoziţii din diferite *Magna Opera* acumulate în vederea unui scop precis, care acoperă un anumit domeniu şi exprimă o teorie mai mult sau mai puţin coerentă. Printr-un proGes de selecţie reînnoit, miscellaneele sînt reduse la compendii care, o dată organizate structural, devin texte. Pentru urechile Ku . cereşti, ideile, oamenilor despre.O *lume* a textului ar suna numai ca o simplificare a modului de a ne referi la legăturile complexe dintre textele structurate, la conţinutul lor propo-ziţîonal nestructurat (compendiul), la concepţiile total eterogene pe care ele se bazează (miscellaneele) şi în sfîrşit la descrierile complete cuprinse în cărţile din *Magna Opera.* La fiecare pas al acestui proces gnostic acţionează un principiu al noncoincidenţei : miriadele de cărţi care mişună în *Magna Opera* sînt combinate în miscellanee în mod impropriu; la rîndul lor, compendiile leagă fragmente de miscellanee care îşi pierd individualitatea lor puternică,
115
în sfîrşit, textele reorganizează compendiile în conformitate cu propriile lor necesităţi. Adînc încrustată în texte, eterogeneitatea împiedică orice corespondenţă clară între nivelele de delimitare. Preferind în mîhnirea sa să uite orice limbă, geniul căzut va cunoaşte în singurătate o îndelungată iniţiere în liniştea eternă.

CELE TREI ASPECTE ALE FICŢIONALITĂŢII

Povestirea de mai sus, în pofida tristului deznodă-mînt, sugerează o privire geologică asupra textelor : ca o roeă, textele amalgamează straturi de diferite origini geologice. Presate unele peste altele de forţele coezive ale pietrificării, culoarea şi textura acestor straturi amintesc de locul lor de naştere ; rolul analizei este să reflecteze nu numai asupra diferitelor constrîngeri structurale şi de coerenţă a texturii, ci şi asupra profundei eteronomii semantice a textelor şi asupra principiului de dispersie încrustat în ele.
Însăşi problema ficţiunii ca atare suferă o schimbare considerabilă. Pentru că, dacă textele nu sînt uniform legate de cărţile despre lumi, dacă la fiecare pas eterohomia şi dislocarea sporesc confuzia, nu există nici o garanţie că toate propoziţiile textului pot fi legate de o singură şi aceeaşi lume sau de un acelaşi univers. Deoarece numărul universurilor este indefinit de mare şi unele universuri sînt incompatibile cu altele, a amesteca fragmente din diferite nivele de realitate şi posibilitate conduce la miscellanee şi la texte mai mult sau mai puţin divergente unul faţă de altul, cu rezultatul că
116
unele texte care îşi culeg substanţa din universuri foarte îndepărtate, din lumi imposibile, din

Magna Opera abandonate, pot să depăşească un anumit prag şi să fie mai adecvate decît altele pentru o lectură ficţională. Ontologia dual a ficţiunii reflectă, simplificat, eterogeneitatea profundă a textelor. Dar, dat fiind că amestecul şi nu omogeneitatea guvernează textele, ficţiunea nu constituie o excepţie, aşa cum sîntem tentaţi să credem. Dualitatea semantică a ficţiunii nu face decît să intensifice o trăsătură mai generală a textelor, punînd astfel într-o lumină extrem de clară eteronomia mai generală a acestora.

Mai mult decît atît, funcţionalitatea unui text nu este întotdeauna fundamentată de compoziţia sa semantică. Dacă textul vorbeşte despre obiecte imposibile *(Aleph* de Borges), el va fi cu siguranţă înţeles ca ficţional din motive semantice : universul în care un Aleph poate exista se află foarte departe de al nostru în direcţia ficţională, şi *Magnum Opus* în care îşi au originea propoziţiile despre el trebuie sa fie păstrate printre cele mai puţin accesibile *Im-possibilia.* Dar miscellaneele şi compendiile, o dată constituite, pot *deveni* fictive, printr-o schimbare de atitudine faţă de validitatea lor ; ficţionalitatea tardivă a străvechilor mituri are cauze pragmatice. La nivelul textelor, de asemenea, tradiţiile culturale osifică anumite constrîngeri structurale, cu rezultatul că textele nonficţionale din motive semantice sau pragmatice pot fi citite ca ficţiune din motive pur textuale ; memoriile bine scrise sau biografiile romanţate sînt exemple evidente.

117

Rezultă că teoria ficţiunii este confruntată cu trei zone de cercetare strîns legate între ele : întîi aspectele semantice care, pe lingă problema metafizică, includ probleme demarcaţionale ca, de pildă, limitele ficţiunii, distanţa dintre universurile fic-ţionale şi cele nonficţionale, mărimea şi structura celor dintîi ; apoi pragmatica ficţiunii care examinează ficţiunea ca instituţie şi locul ei în cadrul culturii ; în fine, constrîngerile stilistice şi textuale legate de genurile şi convenţiile ficţionale.

4. LIMITA, DISTANŢA, MĂRIME, INCOMPLETITUDINE

Tabloul schiţat în capitolul precedent sugerează o relaţie foarte complicată şi instabilă între texte şi lumi, diferite nivele de eterogeneitate împiedicînd textele să zugrăvească fidel lumile[1]. Văzut ca o conformitate lingvistică între lumi şi textele lor, realismul este un proiect deosebit de curajos. Simplul fapt de a vorbi cu referire la lumi despre textele „lor" este un act de credinţă, deoarece indetermi-narea referinţei şi labirintului de universuri par să excludă asemenea ataşament ferm. Totuşi, indeter-minarea este compensată de forţa convingerilor noastre ontologice. *Noi privim cu încredere lumile noastre ca fiind unitare şi coerente ; de asemenea, le tratăm ca grupuri bine chibzuite, economice, de fiinţe, în ciuda momentelor noastre de prodigalitate

118

ontologică. întrucît coerenţa şi economia s-ar putea să nu reziste la o scrutare mai atentă, deseori ne mulţumim să evităm o examinare atentă. Lumile despre care vorbim, reale sau ficţionale, îşi ascund cu îndemînare fracturile lor adînci, iar limba noastră, textele noastre, par pentru un timp să fie medii transparente, conducînd fără dificultăţi către lumi. Aceasta se întîmplă deoarece, înainte de a confrunta dileme de ordin mai înalt, noi explorăm domeniile descrise de compendii şi de texte. Acestea ne stimulează simţul aventurii referenţiale şi într-un fel servesc ca simple căi de acces către lumi: de îndată ce ţelul a fost atins, detaliile călătoriei pot fi uitate.

Insistenţa noilor critici americani din anii 1940-50 asupra unei lecturi atente confirmă (în mod ironic) această uitare, de vreme ce urmăreşte să ne silească să percepem subtilităţile şi meandrele textelor ; însăşi necesitatea, de a atrage atenţia în mod deliberat asupra plăcerilor călătoriei spre lumea fictivă arată cît de puţin înclinaţi sîntem să le gustăm, îndreptîndu-ne direct către lumile textului. Memoria noastră pare să înregistreze mai ales fapte şi personaje şi chiar atunci cînd ne amintim pasaje disparate, alegem de obicei momente gnomice şi afo-ristice, de parcă am fi forţaţi de un instinct referenţial irezistibil să trecem dincolo de mediul

textual. Transcenderea textului ne place mult, în special cînd atingem lumile care aparţin aceleiaşi familii, atît prin mijloace textuale cît şi extratextuale. Aşa-numitele *romane cu cheie* sînt atît de gustate, tocmai pentru că, în timp ce ne îndreaptă către aceleaşi teritorii ca şi cunoaşterea extratextuală, ele
conferă un sentiment de împlinire aventurilor noastre textuale. Acelaşi lucru este valabil pentru ilustraţia de "carte ; privind gravurile lui Gustave Dore pentru cartea lui Rabelais, *Gargantua,* recunoaştem
figura eroului gigant nu datorită artificiilor textuale specifice, ci pentru că am prelucrat informaţia textuală, lăsînd de-o parte cele mai multe efecte stilistice şi naratologice.
S-ar părea totuşi că înţelegerea lumilor este strict dependentă de *manifestarea* lor, fie textuală, fie de altă natură, reprezentaţională, de pildă. Singurul mod de a afla ceva despre *Hamlet,* susţine majoritatea criticilor, este de a-i studia textul. Textele, modalităţile comunicării nu sînt simple căi referenţiale care conduc către lumi : a citi un text sau a privi un tablou înseamnă a locui deja în aceste lumi. A susţine că uităm uşor frumuseţile textului, dar ne amintim fapte şi evenimente, ar decurge deci dintr-o predispoziţie naturală de a înregistra elementele esenţiale şi de a nu lua în seamă informaţia accidentală ; din această predispoziţie nu rezultă în mod necesar ideea că noi mai întîi citim textele, şi abia apoi ajungem la lumi şi înlăturăm modalitatea comunicării. "Vizitarea lumilor, ca şi vizitele făcute unor indivizi sau în unele locuri poate avea scopuri diferite, ca de pildă adunarea informaţiilor, profitul sau plăcerea. Cîteodată ne mulţumim cu o recunoaştere generală a unui nou teritoriu ; alteori trecem direct la reexaminarea unui detaliu bine cunoscut. A citi un text cu scopul de a învăţa să ne orientăm în lumea descrisă de el nu este acelaşi lucru cu a accepta o lume cu scopul de a explora şi a gusta un textiEstetica şi poetica formalistă au sus-
120
ţinut că în literatură forţa atenţiei se concentrează mai alese pe modalităţile comunicării, nu pe referinţă? Funcţia poetică ne deplasează interesul către mesaj ca scop în sine ; referinţa îşi pierde autonomia şi se integrează în conciziunea poetică a mesajului. Este posibil însă ca acest lucru să nu se întîm-ple numai cu textele poetice şi obiectele estetice ; o poziţie filosofică larg răspîndită neagă eficienţa referenţială chiar şi în raport cu lumile nonpoetice. Diferite puncte de vedere neokantiene susţin că, strict vorbind, nu există lumi, ci numai *versiuni* ale lumilor, versiuni create de teorii, texte, opere de artă, fără nici o existenţă autonomă dincolo de ele. Teoriei pur referenţiale care, pe nedrept poate, generalizează schemele realiste la activitatea funcţională îi găsim aici un corespondent în care intimitatea poetică dintre un text şi o lume Miosincratică este generalizată la toate tipurile de cunoaştere.
Pentru astfel de dificultăţi nu se întrevede o soluţie, deoarece, foarte des, puncte de vedere net referenţiale sînt considerate prea simpliste pentru obiectele estetice : nu este realismul deseori tentat să respingă ficţiunea ca discurs. fals sau neautentic ? Pe de altă parte, a accepta ideea că textele fioţionale pot furniza o cale de acces privilegiată către lume, poate genera relativism. Exemplul lui Nelson Goodman care a redat ficţiunii literare şi artistice poziţia de legitimitate în cadrul filosofiei analitice este semnificativ. Citite metaforic, textele ficţionale sînt ridicate de Goodman la condiţia de versiune-a-lumii, echivalentăi cu rezultatele fizicii ; dar de aici nu decurge că o versiune este „justificată" (termenul „ade-
121
vărată" este evitat) cînd ea se aplică lumii respective : „mai degrabă se poate spune că lumea depinde de justificarea ei". Noi nu apreciem o versiune ca „justificată", legînd-o de lumea ei ; ci „tot ceea ce aflăm despre lume este conţinut în versiunile ei justificate şi, în vreme ce lumea de bază, lipsită de acestea nu trebuie să fie negată celor care o pierd, ea este poate în general o lume total pierdută" (1978, p.4). Astfel, mi există mijloace independente de a descoperi dacă o versiune este „justificată" sau nu, în afară de supunerea faţă de diferitele versiuni sau faţă de un instinct al „justiţiei". Dorinţa de a nu îndepărta mediul conduce, după toate aparenţele, la pierderea lumilor.
Dar n-ar conduce aceasta, din nou, la neglijarea a ceea oe ne pot arăta modelele interne — meandrele

minuţioase şi obstacolele călătoriei noastre prin spaţii ficţionale ?

LIMITELE FICŢIUNII : MITIFICARE ŞI EXPANSIUNE FICŢIONALĂ

Am văzut mai sus cum răspund diferitele (tipuri de segregaţionism la întrebarea demarcaţională, postu-lînd limite precise între lumea reală şi lumile ficţiunii .vDeseori hotărîrea are raţiuni de ordin metafizic : întrucît lumile reale par să fie indubitabil reale, complete şi consecvenţe, iar lumile ficţionale sînt intrinsec incomplete şi neconsecvente, cele din urmă sînt în cel mai bun caz văzute, drept construcţii mentale fără însemnătate. Incomplet — cîţi copii a avut lady Macbeth ? Este imposibil de răspuns la această

122

întrebare, deoarece nici un progres al ştiinţei nu va clarifica vreodată siuaţia- Neconsecvent — ambele propoziţii sînt adevărate :

1) Sherlock Holmes a locuit pe Baker Street.

2) Sherlock Holm$_{es\ n_a}$ locuit pe Baker Street. Iremediabil imaginar, nici o persoană în căutarea unui detectiv particular $_{nu\ va\ cere\ a}$Ju$_{t}$or lui Sherlock Holmes. Dar incompletitudinea, inconsecvenţa, irealitatea nu sînt calităţile, cele mai puţin lăudabile ale lumilor ? N-ar trebui să fie teritoriile ficţionale înconjurate de un, cordon sanitar ?

Şi totuşi, o decizie segregaţionistă. oricît ar putea să pară de plauzibilă l_a nivel metafizic, nu reflectă în mod necesar practici culturale la nivel instituţional. Majoritatea cititorilor contemporani sînt într-adevăr conştienţi instituţional de diferenţa dintre fapt şi ficţiune, dar acesta nu este nici pe departe modelul universal. Folosind o comparaţie din domeniul geografiei, putem afirma faptul că lumea contemporană a fost împărţită în teritorii nu înseamnă că instituţia graniţelor noastre, cu graniţe internaţionale bine definite a existat întotdeauna. Chiar şi astăzi trecerea graniţei poate lua diverse forme : unele graniţe sînt reciproc permeabile (Statele Unite şi Canada), altele sînt extrem de selective sau asimetrice (Austria ş,i Cehoslovacia pînă mai acum cîţiva ani) sau chiar impenetrabile (Israel şi Siria). Aceste exemple presupun diferenţe de accesibilitate--, reciprocă ; în toate exemplele graniţele sînt totuşi, ferm definite, linii stabile între state, ale căror contururi[1] sînt bine cunoscute de oricine. Dar există numeroase exemple de societăţi fără frontiere clare : grupurile de sate mărginite de luminişul din pădu-

123

rea primitivă, societăţile de sate pastorale fără graniţe, nomazi din Africa de Nord sau marile imperii rutiere, marile imperii maritime ale Japoniei sau ale Marii Britanii, construite de-a lungul arterelor comerciale. Graniţele mai rigide au apărut relativ tîrziu : *Cosmografia* lui Sebastian Miinster (1544) mai propunea încă graniţe lingvistice între regatele europene şi prima hartă corectă a Franţei a apărut numai la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. în 1789, anul Revoluţiei Franceze, era încă imposibil să delimitezi graniţele Franţei în sensul modern al cuvîntului. Şi totuşi, în conformitate cu standardele secolului al XVIII-lea, Franţa era un teritoriu disciplinat şi unitar. Conceptul modern de graniţă rigidă s-a dezvoltat treptat numai după războaiele napoleoniene şi a culminat cu reîntocmirea hărţii Europei după primul război mondial [2]. ■ în mod similar.^ delimitarea strictă a graniţelor dintre teritoriile ficţionale şi nonficţionale nu este un fenomen universal. Domeniile ficţionale au parcurs un lung proces de structurare, osificare şi delimitare. Este bine cunoscut că foarte adesea epica arhaică şi artefaotele literare dramatice nu au o valoare fictivă, cel puţin pentru cei oare le folosesc la început. Personajele lor erau eroi şi zei, fiinţe înzestrate cu atîta realitate cît poate conferi mitul. Şi aceasta pentru că, în^{N}bchii celor care îl foloseau, mitul exemplifică însăşi paradigma adevărului : Zeus, Hercule, P_aHas, Atena, Afrodită, Agamemnon, Paris, Elena, Ifigenia şi Oedip nu erau ficţionali în nici o accepţiune a termenului. Aceasta nu înseamnă că ei erau consideraţi că aparţin aceluiaşi nivel de realitate ca muritorii de rînd. Aşa cunTăm văzut mai

124

înainte, universul societăţilor care cred în mituri se desfăşoară pe două nivele : realitatea profană, caracterizată prin sărăcie şi nesiguranţă ontologică, contrastează cu nivelul mitic, independent din punct de vedere ontologic, care conţine un spaţiu privilegiat şi un timp ciclic. SpaţiuL-fiaeru este locuit de zei şi de eroi, dar acest spaţiu nu este per-<c^pjit__caficţional : se poate spune că este înzestrat cu *mai mare* "pondere şi stabilitate decît spaţiul muritorilor.

Mircea Eliade, autorul unora dintre cele mai precise descrieri ale ontologiilor sacre ale culturilor arhaice relatează o întîmplare amuzantă care arată cum un fapt obişnuit poate deveni o povestire mitică (1955, pp. 19—20).
Constantin Brăiloiu, care făcea cercetări în Maramureş, descoperă o baladă pînă atunci necunoscută. Ea povesteşte cum un tînăr logodnic este vrăjit de zîna munţilor, geloasă, şi cu cîteva zile înainte de căsătorie îl aruncă într-o prăpastie ; în ziua următoare, un grup de păstori descoperă cadavrul şi îl aduc în sat, unde mireasa le iese înainte şi cîntă un bocet impresionant. Interesîndu-se despre data evenimentului, cercetătorului i se spune că s-a petrecut cu mult timp în urmă, *in Mo tempore.* Continuînd să pună întrebări, el află că evenimentele s-au petrecut de fapt numai cu vreo patruzeci de ani în urmă şi că logodnica încă mai trăieşte. El o vizitează şi aude de la ea propria ei versiune a întâmplării : victimă a unui accident banal, logodnicul ei a căzut într-o crăpătură a unui munte, dar nu a murit pe loc ; strigătele lui de ajutor au fost auzite de cîţiva vecini care l-au transportat în sat, unde a murit cu-rînd. Cînd folcloristul revine în sast cu povestirea

autentică şi subliniază că nu era vorba de nici o zînă geloasă, i se răspunde că bătrîna femeie cu siguranţă uitase ; marea ei durere trebuie că a făcut-o **să-şi** piardă minţile. Pentru locuitorii satului mitul este adevărat, iar întîmplarea autentică devine o minciună. Eliade adaugă, nu fără ironie : „Şi într-adevăr, nu era mitul mai plin de adevăr decît întîmplarea, de vreme ce el îi conferea o notă mai bogată : de vreme ce el scotea la iveală un destin tragic ?"
\
A Transferarea' unui eveniment în domeniul legendei poate fi calificată drept *mitificare.^Şste* vrednică de remarcat înrudirea dintre mitificare şi ceea ce formaliştii ruşi numeau def amiliarizare : ce altceva înseamnă să proiectezi un eveniment într-un teritoriu mitic decît să-l pui într-o anumită perspectivă, să-l plasezi la o distanţă confortabilă, să-l ridici pe un plan mai înalt, în' aşa fel încît să poată fi mai uşor contemplat şi înţeles ? Lucrînd pe texte relativ recente, precum cele din romanele secolului al XlX-lea, formaliştii ruşi erau în special interesaţi de prospeţimea care rezultă din defamiliarizare, văzută ca un procedeu anticonvenţional, destinat să revigoreze impactul textului literar asupra unei minţi obişnuite cu procedee literare mai vechi [3].. ■Prospeţimea obţinută prin defamiliarizare este caracteristică perioadelor cînd mecanismul de producere şi consum se bazează din plin pe desuetudinea rapidă şi o tot atît de rapidă punere în circulaţie a unor noi proiecte. **Dar** aşa cum au constatat întotdeauna cercetătorii literaturilor arhaice, tehnicile de distanţare pot fi dezvoltate într-un fel cu totul diferit,
prin folosirea schematismului formulelor. Poezia folclorică, poemele epice medievale sau scrierile trubadurilor oferă fiecare o cantitate apreciabilă de schematism al formelor[4]. Astăzi, obişnuiţi cum sîn-tem să legăm prospeţimea percepţiei de procedee anticonvenţionale, de ■ defamiliarizare în special, am devenit mai puţin sensibili la prospeţimea care rezultă din proceduri convenţionaliste şi formaliste.
Pentru a le înţelege, trebuie să ne transpunem într-o mentalitate mai arhaică, în care distincţia fundamentală nu se face între real şi ficţional, ci între nesemnificativ şi memorabil. Repetarea şi recunoaşterea procedeelor convenţionale sporesc sentimentul de participare la un discurs nobil şi durabil; noutatea are o audienţă mai limitată decît permanenţa şi sentimentul predominant este cel de distanţă ontologică stabilă.^Astfel, schematismul formal şi mitificarea reprezintă ilustrări diferite ale aceleiaşi atitudini fundamentale.,.
Deşi într-o manieră măi liberală şi mai modernă, aceste mecanisniie funcţionează încă în secolele al XVI-lea şi al XVH-lea, la nivelul limbajului retoric. In piesa lui Christopher Marlowe *Tamerlan cel Mare,* ele sînt folosite ou subtilitate ca element al tehnicii dramatice. Ascensiunea lui Tamerlan este atribuită ' discursurilor sale frenetice, care exercită o fascinaţie imediată asupra adepţilor şi oponenţilor săi. Tîlha-rul scit se adresează mesagerului

duşmanului, The-ridamos, cu cuvinte pline de convenţionalism şi de aluzii mitologice hiperbolice :

Cu mîna mea învîrt roata Fortunei Şi cum nu cade soarele din crug

126

127

Nici Tamerlan nu poate fi învins *

(Christopher Marlowe, *Teatru,* Bucureşti,
Editura Univers, 1988, pp. 45—46.
In româneşte de Leon Leyiţchi).

La care Theridamas răspunde îngrozit : „Nici oratorul zeilor, Mercur Nu a vorbit eu-atîta însufleţire ** *(Idem,* p. 46).

Atitudinea noastră faţă de o asemenea exaltare, este de obicei sceptică. [6] Dar pentru Theridamas şi probabil pentru publicul lui Marlowe entuziasmul era molipsitor, deoarece după ce ascultă acest apel retoric nobilul persain. îşi schimbă poziţia şi se alătură forţelor lui Tamerlan.

*Ca şi schematismul formal şi retoric, transformarea unui eveniment de fiecare zi într-o legendă insuflă prospeţime şi semnificaţie evenimentelor şi fiinţelor nu atît opunîndu-le unui model convenţional, cît forţîndu-le să intre într-un asemenea model şt. „anume transportîndu-le dintr-o realitate insignifiantă înPrdomenîDÎT'. me-mprabil al. mitului. Dar oricît ar fi de îndepărtata de teoriile profane, lumea miturilor- nu este percepută de cei care o folosesc ca fiind cu adevărat ficţională. Mitificarea prezintă fiinţe şi evenimente- ea fiind distante, uneori inaccesibile, dar în

* "I hold the Fates bound fast in iron chains / And in my hand turn Fortune's wheel about / And sooner shall the sun fail from his sphere / Than Tamburlaine be slain or overcome" (Christopher Marlowe, *Tamburlaine,* I, ii, 176—6).

** "Not Hermes, prolocutor to the gods / Could use per-suationş more pathetical. *(Idem,* I, ii, 209—10).

128

acelaşi timp nobil familiare şi eminent vizibile. Personajele eroice ale tragediilor greceşti erau în majoritatea cazurilor personalităţi recunoscute : întemeietori ai cetăţilor existente, regi şi criminali renumiţi, străini remarcabili ale căror istorii trecuseră dincolo de limitele legendei cu mult înainte ca poeţii tragici să se fi inspirat din ele. Astăzi înţelegem ficţiunea ca un domeniu total separat de lumea reală *sub speciae veritatis:* nu trebuie să uităm totuşi că separarea dintre viaţa de fiecare zi şi aceste legende, aceste istorii ale unor bărbaţi şi femei celebre, apropiaţi de zei, sporea mai 'degrabă decît diminua adevărul lor exemplar.

Cuvîntul „adevărat", aşa cum este folosit aici, diferă oarecum de accepţiunea lui logică. O propoziţie p este referenţial adevărată pentru o lume *w,* dacă lumea conţine o stare de lucruri corespunzătoare lui p. De exemplu :

(3) Electra este sora lui Oreste

este referenţial adevărat cu privire la lumea mitului Atrizilor, întrucît starea de lucruri „Electra este sora lui Oreste" aparţine acelei lumi. Extinzînd această noţiune, o serie pi + p_2 + *p%* + ■■■ *pn* este referenţial adevărată pentru o lume *w,* dacă fiecare propoziţie a seriei este adevărată pentru lumea w.

(4) Electra este sora lui Oreste şi Agamemnon este tatăl Electrei şi Clitemnestra îl omoară, pe Agamemnon

este referenţial adevărată pentru lumea acestui mit, pentru că fiecare din elementele care o compun corespunde unei stări de lucruri din lumea mitică. Dar această definiţie îngustă nu este întotdeauna potrivită pentru situaţiile mitice, deoarece miturile au deseori variante care propun liste diferite de

129

stări de lucruri. Ţinînd seama de această particularitate, putem defini o serie de propoziţii ca *probabilistic* adevărate pentru o lume *w,* dacă majoritatea propoziţiilor sînt adevărate referenţial pentru *w :* o istorisire despre mitul Atrizilor va fi cu siguranţă considerată corectă, chiar dacă lipsesc cîteva fapte sau sînt relatate greşit. Dacă povestitorul însă nu explică faptul că Agamemnon este tatăl Electrei, identitatea mitului poate fi afectată. Naratologii disting elementele fundamentale ale unei povestiri — funcţii *cardinale* în terminologia lui Barthes, *nareme* în cea a lui Dorfman — şi elemente mai puţin semnificative, de a căror prezenţă ne putem dispensa fără ca povestirea să-şi piardă coerenţa şi identitatea. Într-o asemenea concepţie se poate presupune că o serie de propoziţii reunite este *fundamental* adevărată

pentru lumea *w,* dacă toate stările importante de lucruri sînt reprezentate prin propoziţii adevărate.
Ţinînd seama de flexibilitatea miturilor, de capacitatea lor de a dezvolta variante, este suficient ca naraţiunile şi piesele de teatru care depind de ele să fie „fundamental" adevărate. *Electra* lui Euripide diferă în multe privinţe de piesa lui Sofocle, sau de *Coef orele :* uneori sînt contrazise făţiş acele tragedii. Cu toate că cele trei texte descriu acelaşi conflict esenţial, de la Eschil la Euripide ponderea povestirii esenţiale descreşte proporţional, în timp ce detaliile adăugate de poet devin tot mai numeroase. Mai mult, în această perioadă de timp aderenţa societăţii la verdicitatea mitului descreşte : procesul este lung şi duce la pierderea statutului privilegiat de care se bucurau povestirile sacre şi teritoriul pe care îl

descriu. Desigur, acest teritoriu nu va pieri cu totul; . este o structură prea complexă, are prea multă valoare exemplară ataşată de ea, spre a o lăsa cultura să dispară pur şi simplu. Miturile, sau cel puţin unele dintre ele devin fictive. Teritoriile lor rămîn inaccesibile, dar din motive diferite. Distanţa pînă la mituri este distanţa pînă la spaţiile sacre, probabil deschise numai anumitor forme de călătorie (iniţiere rituală, moarte), noua distanţă însă nu mai poate fi tratată cu tehnicile religioase tradiţionale. Ficţionalizarea treptată a miturilor aminteşte de dezvoltarea satelor înconjurate de pădurea primitivă : punctele ficţionale se dezvoltă în interiorul ţesăturii mitice ; graniţele rămîn vagi, cel puţin pînă de curînd, deoarece atîta vreme cît miturile constituie adevărul fundamental al tragediei, episoadele ficţionale nu răstoarnă în mod drastic echilibrul. Aşa stau lucrurile cu episodul grădinarului în *Electra* de Euripide. Domeniile ficţionale, deci, nu sînt în mod necesar consacrate ca atare de la începutul existenţei lor. Ficţionalitatea, în majoritatea cazurilor, este mai degrabă o proprietate istoric variabilă. *Uneori ţărmurile ficţionale apar prin stingerea credinţei într-o mitologie ; alîeori, dimpotrivă, ficţionalizarea provine dir^ pierderea legăturii referenţiale dintre personajele şi evenimentele descrise într-un text literar şi corespondentele lor reale. %Nu s-a considerat mult timp că poemele homerice vorbesc despre personaje imaginare ? Şi de cîte ori, în timp ce citim texte ca *Cidul* sau *Cîntec despre oastea lui Igor* ne amintim să personajele nu sînt ficţionale ? Printr-o mişcare similară mitificării noi acceptăm că asemenea

texte, fără să piardă cu totul legăturile referenţiale cu evenimentele şi personajele din lumea noastră ce tratează conţinutul într-un mod mai mult sau mai puţin nonreferenţial. Primii consumatori de asemenea opere epice aveau probabil un *sentiment al referinţei* diferit de al nostru, întrucît pentru noi ^povestirile epice medievale se încadrează în ceea ce IMargolis numeşte stil *ficţional* (1963, 1980).
Astfel, frontierele ficţiunii o separă pe de-o parte de mit, pe de alta de realitate. La aceste limite trebuie să adăogim linia care separă spaţiul reprezentat în ficţiune, de spectatori sau de cititori. ^Rezultă că ficţiunea este înconjurată de hotare sacre, cele ale realităţii şi cele reprezentaţionale. f Hotarele sacre şi reprezentaţionale nu delimitează numai ficţiunea,, întrucît profanul se distinge de asemenea de sacru, iar hotarele reprezentaţionale ne exclud de asemenea din unele domenii nonficţionale : conţinutul unei cărţi de istorie este tot atît de inaccesibil cititorilor săi ca şi acela al unui roman sau poem. în cadrul acestor hotare vagi şi multiple teritoriile ficţionale cresc după diferite modele. în tragedia greacă, după cum am văzut, ficţiunea se dezvoltă sub formă de puncte nedeterminate în ţesătura mitului care se umplu treptat cu material nou. Acestea, combinate cu stilul de tratare antropometrică iniţiat de Sofocle şi cu scăderea mai generală a credinţei în zei, au dat tragediei aura ei ficţională. Pe vremea lui Euripide graniţele mitului fuseseră deja împinse înapoi ca succes.
Un tip diferit de expansiune ficţională este oferit de romanele cavalereşti medievale. Putem să pre-

supunem că personajele legendare din *în căutarea Sfîntului Graal* erau considerate de public ca avînd o existenţă reală. Dar nu ne putem îndoi că cea mai mare parte a aventurilor povestite erau destinate să fie înţelese ca alegoric ficţionale. Structura textului indică limpede ficţionalitatea sa prin adăugarea, după fiecare episod, a unei lecturi hermeneutice. Insistenţa deosebită asupra sensurilor spirituale şi morale ale evenimentelor sugerează faptul că ele funcţionează ca exemple inventate. Mai puţin direct, romanele istorice ale secolului al XlX-lea deseori distorsionează fapte bine cunoscute din dorinţa de a sublinia o anumită teză ideologică. Această tehnică, în trecere fie spus, a devenit insuportabil de răspîndită în secolul nostru. Strategia folosită în asemenea cazuri seamănă cu aceea a dromocraţiilor, sau a imperiilor rutiere (Imperiul Otoman, Imperiul Britanic), care înaintează prin expansiune de-a lungul arterelor comerciale, fără a-şi asigura întotdeauna stăpînirea asupra teritoriului situat în interior, în acelaşi fel, ficţiunile ideologice şi exemplare pornesc deseori de la o bază nonficţională din care construcţia lor îşi derivă un gen de ligitimitate ; apoi extensiunile ficţionale de-a lungul liniilor ideologice sînt construite deseori în aşa fel încît să nu precizeze limitele dintre ceea ce este real şi ceea ce nu este. Ca şi în cazul imperiilor construite de-a lungul axelor rutiere, graniţele teritoriale sînt neglijate în favoarea expansiunii de-a lungul arterelor comerciale.

în alte cazuri apar teritorii slab delimitate ^frontiere vag negociabile separă ficţiunea de domeniul sacrului şi de realitate ; totuşi, rămîn numeroase'

goluri, puncte nedefinite; suprapuneri. Aceasta pare să fîj!, .fost situaţia multor tragedii elizabetane. De exemplu, *Tragedia spaniolă* de Thomas Kid. în prolog auzim povestea spusă de Duhul lui Andrea, un nobil spaniol ucis în război de portughezi. Pro-serpina, regina din Hades, îi îngăduie să asiste Ia spectacolul răzbunării sale, întreprins de Bel-Impe-ria, logodnica sa. însoţit de Răzbunare, un personaj alegoric, el spune :

Să ne-aşezăm spre a privi misterul Şi Cor să fim acestei tragedii. *

(Teatrul Renaşterii engleze, Bucureşti, Editura pentru literatură **uni-**vesală, 1964 ; Thomas Kyd. *Tragedia spaniolă,* în româneşte de Dan Duţescu, p. 163.)

După fiecare act, el Duhul şi Răzbunarea comentează asupra întîmplărilor din piesă. Astfel Duhul se situează de partea spectatorului : graniţa dintre supranatural şi natural se suprapune aceleia dintre reprezentaţie şi spectator. Acesta din urmă vede piesa alături de Duh ; din perspectiva lumii de apoi, ca să spunem aşa. Dar, interesant, fundalul piesei ca atare este mai puţin fictiv decît cel al prologului, de vreme ce conflictul are loc într-un spaţiu geografic real, care conferă o anumită credibilitate unei intrigi total incredibile. Pe de altă parte, scena din viaţa de apoi sună fictiv în cel mai convenţional mod, imaginea Hadesului fiind un amestec de mituri antice greceşti şi de Iad medieval :

Cînd m-au lovit de moarte, duhul meu Cercă să treacă rîul Acheron.

* "Down to see the mystery / And serve for Chorus in this tragedy" (Thoţnas Kyd, *The Spanish Tragedy,* J, i, 89— 90).

-

Dar sumbrul Charon singurul luntraş *

(Idem, p. **161).**

Mai târziu, Andrea vede un loc... Aici Se-neacă'n lac de aur cămătarii, Şerpi hizi încolăcesc pe dezmăţaţi, De răni ce nu ucid gem ucigaşii" **

(Ibidem, p. 163).

Printr-p mişcare ironică, prin asocierea sa cu duhul lui Andrea, spectatorul contemplă piesa din-tr-un unghi mai evident ficţional, în contrast cu care scena pare să fie situată în zona realului. O manevrare similară a graniţelor dintre ficţiune şi realitate, deşi mai puţin complexă

şi în vederea unui scop diferit, are loc în *îmblînzirea scorpiei* de Shakespeare. Aici, din nou spectatorul este atras de partea unui personaj ficţional, manevră care într-o anumită măsură sporeşte caracterul credibil şi exemplar al piesei ca atare.
O încercare interesantă de a introduce masiv supranaturalul în tragedie o constituie, *Doctor Faus-tus* de Marlowe. în teatrul medieval, povestea Crea-ţiunii şi a Salvării întrupa adevărul absolut într-un univers cu o structură şi istorie bine definite. într-un anumit sens, teatrul sacru medieval răspundea cerinţei platonice pentru o poezie bună şi adevărată, mai bine decît oricare alt proiect literar. Se poate presupune de asemenea că imaginea medievală a

* "When I was slain, my soul deseended straight / To pass the flowing stream of Acheron : / But curlish Charon, only boatman there" *(Idem,* I, i, 18—21). ** "When usurers are chok'd with melting gold / And wantons are embraced with ugly snakes, / And murderers groan wjth never killing wounds" *(Ibidem,* I, i, 67—69)-

lumii era mai mult sau mai puţin străină de *ideea* posibilităţilor alternative şi încă şi mai mult de intuirea posibilităţilor ficţionale. Poate că acesta este motivul pentru care moralităţile, în majoritatea cazurilor, nu recurgeau la personaje fictive ci individualizate foloseau în schimb noţiuni abstracte, întrupate ca figuri alegorice. în mod ironic, alegoria devine un mod de a susţine literalitatea lumii ; totul fiind exact aşa cum este, fără nici o alternativă posibilă, există numai două feluri de a face semnificaţia reprezentabilă : fta spune poveşti despre evenimente şi personaje semnificative în ele însele — de aici poveştile sacre — sau a ridica evenimentele curente, nesemnificative la nivelul generalităţii conceptuale, |o operaţie care duce la exemple, sau, atunci cînd determinările individuale se pierd, la apariţia personajelor alegorice.
Proiectată pe acest fundal, piesa *Doctor Faustus* a lui Marlowe poate fi văzută ca o încercare de a reconcilia dimensiunea cosmică a pieselor medievale despre patimile lui Iisus cu folosirea mai recentă a personajelor individualizate. Aceasta a avut drept rezultat o pluralitate de registre : ficţiunea se amestecă cu alegoria într-un mod tendenţios : for- ■ ţele supranaturale ale binelui sînt lipsite de individualitate (îngerii, de exemplu) şi la fel stau lucrurile cu cîteva dintre forţele răului, cele Şapte Păcate Capitale, de exemplu. Prin contrast, reprezentanţii principali ai forţelor răului, Mefisto şi Lucifer, au în comun cu agenţii umani .privilegiul de a poseda o individualitate.
Mobilitatea şi determinarea precară a graniţelor ficţionale face deseori parte dintr-o structură mai vastă de interacţiune între domeniul ficţiunii şi lumea reală. Domeniile ficţionale pot dobîndi o anumită independenţă, pot să existe în afara limitelor realităţii şi cîteodată să ne influenţeze puternic ca o colonie stabilită peste mări, care îşi dezvoltă o constituţie proprie neobişnuită şi mai tîrziu ajunge să afecteze în diferite feluri viaţa din metropolă. Aşa stau lucrurile în cazul ficţiunilor despre înţelepciune, parabole, fabule, profeţii, *romans ă these ;* conţinutul lor ficţional ricoşează curînd, ca să spu- . nem aşa, în ceea ce s-ar putea numi transferul semantic al conţinutului lor în lumea reală [6].
Cîteodată momentul interpretativ este situat în interiorul structurii ficţionale. *în Căutarea Sflntului Graal* este organizat ca un text care se autointer-pretează necontenit. „Pe cinstea mea, cavalere, aceste aventuri aparţin fără nici o îndoială Sfîntului Graal, deoarece tot ce mi-aţi spus are un tilc pe care urmează să vi-l lămuresc", spune un personaj, oferindu-se în mod tipic să clarifice sensul evenimentelor ficţionale. Dar este o greşeală obişnuită in interpretarea literaturii să se creadă! că toate construcţiile ficţionale sînt destinate unei prelucrări heremeneutice ; această tendinţă poate fi numită *eroare parabolică*\ Contravin scrierii^ lui Rabelais învaîâm4atete¥Cl3isericii ? Este *Procesul* lui Kafka o declaraţie profetică despre procesele de mai tîrziu ? Sau, mai aproape de noi, este Henry Miller, un scriitor misogin ? In multe cazuri, acest gen de întrebare este binevenit : da, Henry Miller este peste

măsură de misogin. Dar multe ficţiuni nu îşi propun să fie centre de desfacere profitabile

pentru traficul de înţelepciune. Ficţiunile scrise pentru distracţia cititorului în literatura franceză a secolului al XVII-lea, romanele lui Charles Sorel de pildă, abundând în decoruri, personaje şi acţiuni extravagante, indică o indiferenţă stenică şi binevenită faţă de interpretarea ideologică. Mult mai tîrziu, o nouă producţie ficţională ludică şi-a făcut apariţia sub semnul modernităţii. S-a prezentat sub diferite forme, de la încercările spontane, uneori naive ale suprarealiştilor, pînă la mecanismele ficţionale elaborate ale lui Borges şi ale scriitorilor postmodernişti. Ele au în comun dorinţa de a pune în evidenţă proprietăţile ficţiunii şi de a-i explora virtualităţile. Borges îşi saturează povestirile cu .obiecte imposibile şi cu situaţii contradictorii, în aşa fel încît întoarcerea la metropolă nu mai este posibilă după *Aleph* şi *Biblioteca din Babei.* Scopul stabilirii acestor spaţii ficţionale este în mai mică măsură să sporească comerţul cu înţelepciune convenţională decît acela de a ne extinde percepţia posibilităţilor ficţionale. Coloniile ficţionale de la care întoarcerea spre lumea reală rămîne posibilă trebuie deci să, fie deosebite de aşezările ficţionale create de dra/ gul aventurii, după arderea corăbiilor.

IFERENŢA ŞI DISTANŢA

Graniţele, teritoriile şi aşezările ficţionale — toate presupun călători metaforici, ^.ceştia sînt eroi ficţio-nali care ne vizitează meleagurile în dfferite feluri.

Ca modele, ei pot să ne influenţeze comportarea tot atît de direct ca şi eroii reali. N-a determinat pu-Şlicafeeului *Werther* o injxeagă ^epidemie de sinucideri ..? N-a fost condiţia **matrimoniali** a zeci de generaţii afectată de povestea lui Tristan şi a Isol-dei (dacă ar fi să-l credem pe Denis de Rougemont) ? *Don Quijote* este povestea clasică a unei vieţi invadate de personaje ficţionale ; ca o ironie, Quîjote însuşi devine un arhetip şi călătoreşte prin lumea reală. în -plus, peregrinarea personajelor ficţionale nu se limitează la lumea reală, deoarece mulţi imigranţi rătăcesc prin diferite teritorii ficţionale altele decît pământurile natale : Ulise, Oedip, Aniigona, ʳaust, Don Juan.

f\ Şi, la rîndul nostru, noi vizităm tărîmuri ficţionale, locuim în ele pentru un timp, ne amestecăm cu eroii. Şînfem impresionaţi de soarta personajelor "îîcţroTîaTe, pentru că, aşa cum susţine Kendall Walton, atunci.....cjnd^ sîntem implicaţi într-o povestire participăm la întîmplăriîe ficţionale, proiectînid- un *cu* ficţiorral eare asistă la evenimentele imaginare ′• cajl£!ilj3e_jiiejnb^^ fapt ar explica polimorfismul relaţiilor noastre cu ficţiunea : sîntem mişcaţi de cele mai neobişnuite situaţii şi personaje — regi greci, dictatori orientali, fete îndărătnice, muzicieni demenţi, oameni fără calităţi. Eurile noastre ficţionale sînt trimise să cerceteze teritoriul cu ordinul de a raporta ce observă : ele se mişcă, nu noi, ele se tem de Godzilla şi se lamentează împreună cu Julieta, noi nu faoeim decît să împrumutăm trupurile şi emoţiile noastre, pentru o vreme, acestor euri ficţionale, întocmai cum în riturile de participare credincioşii împrumută corpurile

spiritelor care le stăpânesc. Şi întocmai cum prezenţa spiritelor îi face capabili pe participanţii la mister

Îă vorbească în felurite limbi şi să prevadă viitorul, urile ficţionale sau artistice sînt în mai mare maură capabile să simtă şi să exprime emoţii diecît urile__£ealeᵣ.....useate şi -îneiustatej Speranţele lui Schiller de a face lumea mai bună prin educaţie estetică nu erau oare bazate pe ipoteza că, o dată întoarse din călătoria în lumea artelor, eurile Xic-ţionale se vor contopi total cu cele reale, participînd împreună la ameliorarea lor ficţională ?

Dar peregrinările noastre sînt, pur şi simplu, simbolice. Meditînd la capacitatea barierelor ficţionale de a separa (total tărîmurile imaginare de teritoriile reale, Kendall Walton remarca faptul că niciodată nu pătrundem cu forţa într-o piesă pentru a smulge o fecioară din ghearele unui ticălos ; tot ceea ce am putea face ar fi să întrerupem *reprezentaţia* piesei. Dar dacă intervenţia eficientă a indivizilor din lu-

mea reală în contexte ficţionale este exclus, o interacţiune psihologică pare totuşi să aibă loc. Simţim, spune Walton, „o legătură psihologică cu ficţiunile, avem un fel de intimitate cu ele, asemănătoare cu ceea ce în mod normal simţim faţă de lucrurile pe care le considerăm reale" ‴. La Un film de groază spectatorul se cutremură de frică, atunci cînd vede pe ecran un monstru de a cărei inexistenţă în lumea r,eală nu s-a îndoit niciodată. El ştie că-iB-aeeesibili-fratea lumii ficţionale face ca monstrul să nu poată niciodată trece dincolo de limitele reprezentaţionale ale ecranului, pentru a invada teatrul ; această certitudine îl face să nu părăsească sala pentru a chema poliţia. 'Frica spectatorului este cu toate acestea, ye-

140

ritabilă şi sie pime„4^«Mem* ••-etim una -şi aceeaşi persoană O poate simţi fără să reacţioneze la ea. A Răspunsul lui Walton se referă la pul ificţionai care I j are rolul'"dea fi martor"Ta mtîrriplările ficţionale şi; de a încerca simţămintele corespunzătoare : frica,' groaza, mila. Orice reducere a distanţei, potrivit$_{v}$ acestei teorii se realizează „nu prin ridicarea ficţiunilor la nivelul nostru, ci prin coborîrea noasltră la nivelul lor. Mai precis, noi ne *extindjam* la nivelul lor, pe(m^u_jăjau_4sceţămsa existăm! (p. 15). Noi pretirîdem că locuim^n~~îumT ficţioinale, întocmai cum pretindem că avem destine diferite în visele pe care ni le facem, în jocul imaginaţiei sau în diferite terapii psihologice. O poziţie similară şi simetrică este sugerată de Marie-Laure Ryan într-o încercare remarcabilă de a aplica teoria propoziţiilor contrafactuale la ficţiune (1980). Penitru a determina valoarea de adevăr, de pildă, în următoarele exemple : (5). Dacă Napoleon n-ar fi atacat Anglia,

(a) el s-ar fi bucurat de o domnie lungă şi paşnică.

(b) el ar fi fost răsturnat de regalişti,

(c) el ar fi fost asasinat de republicani,

Lewis introduce conceptul de siraijJiiţtuZme *relativă* între"lumi. Strategia lui constă în a presupuT5E~căp" pentru fiecare asemenea propoziţie, între toate lumile, posibile accesibile din lumea reala W, există lumi în care atît antecedenţa cît şi consecventa sînt valabile şi lumii în care antecedenţa este valabilă, dar consecventa nu. Să presupunem, de exemplu, că în anumite lumi Napoleon nu a atacat Anglia şi, în consecinţă, s-a bucurat de o domnie lungă şi paş-

141

nicâ ; în alte lumi[1] el a menţinut pacea cu Anglia, dar a fost curînd detronat de regalişti. Pentru a aprecia valabilitatea sau falsitatea propoziţiei (5a), trebuie să evaluăm similitudinea relativă a acestor lumi cu lumea reală. Dacă cercetarea istorică dovedeşte că există motive să credem că cel puţin o lume dintre cele în care Napoleon păstrează bunele relaţii cu Anglia şi se bucură de o domnie lungă se deosebeşte mai puţin de lumea reală decât se deosebeşte oricare dintre lumile în care, în ciuda relaţiilor de pace cu Anglia, Napoleon este răsturnat de regalişti, altunci propoziţia (5a) este adevărată ; iar (5b) poate fi considerată a fi falsă. Dacă, dimpotrivă, ajungem la concluzia că cel puţin o lume dintre cele în care Napoleon este răsturnat de regalişti se aseamănă mai mult ou lumea noastră,, decît oricare dintre lumile în care Napoleon se bucură de o domnie fericită, atunci (5a) este falsă, iar (5b) este adevărată. Lewis însuşi şi Marie-Laure Ryan extind această analiză la situaţiile ficţionale. Pentru a evalua adevărul unor propoziţii critice ca :

(6) Sherlock Holmes era un mare admirator al femeilor,

(7) Sherlock Holmes nu era interesat de femei trebuie să presupunem existenţa a două lumi ficţionale : o lume a în oare toate afirmaţiile găsite în povestirile lui Conan Doyle despre Holmes sînlt adevărate, (6) este adevărată şi (7) este falsă ; şi o lume b, în care povestirile despre Holmes sînt adevărate, (6) este falsă şi (7) este adevărată. Dacă apreciem că lumea a pare mai asemănătoare cu lumea reală, atunci (6) este adevărată, dacă lumea b seamănă mai mult cu a noastră, (7) este adevărată. în felul acesta

142

ndi apreciem care lume este mai asemănătoare ctl cea pe care o locuim : o lume în care cineva poate să se comporte ca Sherlock Holmes şi să fie totuşi un mare admirator al femeilor, sau o lume constituită în aşa fel încît să garanteze că un individ oare are atitudinile lui Holmes eu siguranţă oă nu se interesează de femei. Răspunsul cel mai probabil ar alege lumea *b,*

deoarece în universul nostru celibatarii înveteraţi ca Holmes nu prea acordă atenţie femeilor, în timp ce o lume ca *a,* în oare indivizi cu comportarea lui Holmes nutresc totuşi în secret dorinţe pentru sexul opus seamănă mai puţin cu lumea noastră reală. Prin urmare, este foarte probabil ca Sherlock Holmes să nu fi fost un admirator al femeilor, deoarece „ar însemna o mai mare schimbare a ideilor noastre despre psihologia umană să spunem că el iubeşte femeile decît oă el nu le iubeşte". Această analiză sugerează că atît propoziţiile S>ntrafaetuale cît şi ficţiunea respectă ceea ce van numeşte ^paaaeiplaj^ffistanţării .mj ni rqg^jgar e., ifirmă ca „noi consitruimllîTTieg-fit^ţranii şi a pro-" poziţiilor conitraiactuale...ca fiir±d..cît mai apropiată cu autinţă de realitatea pe care o cunoaştem. Aceasta înseamnă că vom proiecta asupra lumii examinate jtot ce ştim despre lumea reală şi că vom face nu-/mai acele rectificări pe care nu le putem evita" (1980, p. 406).

Luînd în consideraţie fapltul că principiul distanţării minime pare să fie respectat atît de propoziţiile contrafactuale cît şi de afirmaţiile din textele ficţionale avem nevoie de un criteriu pentru a deosebi cele două tipuri de propoziţii. Ryan sugerează că, mai degrabă decît un discurs

143

despre un set inexistent de lumi, ficţiunea literară aste o formă de imitaţie discursivă, de joc subsitutiv, o deghizare ; autorul ficţiunii, de pildă, *pretinde* că este naratorul, se deghizează în narator. Poziţia susţinută de Ryan seamănă cu teoria lui Searle cu privire la ficţiune, (teorie discutată mai sus, a cărei ipoteză centrală este că discursul tficţional constă din aserţiuni simulate. -Dar pe cînd în sistemul lui Searle asemenea aserţiuni sînt atribuitej.inuijnejnbrjj^ zicem

lui Lev Ţolstoi, Ryan susţine că naratorul din *Război* ş_i_paee-«ste~-un^v6rbî'tof~'cTeg"hizat, un joc imitativ, realizat de I^v^oJşKrŢTî^ăîc^ul'dea^piîEţine şi el lumii ficţionale alternative,"-lumii" romanului *Războgi-şi pace.* Exista desigur situaţii rttai.....compli-cTâfte, ca de pidă în următorul extras din cartea lui John F03vl.es, *Soţia locotenentului francez* .-j^N P ~:

fgţ NTcî unul dintre personaje nu *a.*-existat deeî-t;,™m-~ggatea-mea". Pentru a explica un asemenea^pasâ], Ryan face distincţia între discursul narativ, realizat de vorbitorul deghizaţii comerit~~ai'iite~~ vmeţanarative câl?~apaTţhT^fuTorului~înşuşîrCa"OTÎce*"aspect 51 literaturii, această "distincţie este supusă curentelor şi modelor. Experimentarea cu aceste roluri este un procedeu favorit al autorilor romantici : Jean Paul, E.T.A.Hoffmann, Nerval, Balzac. Un maestru modern al orchestraţiei textuale, Thomas Mann, amplifică la maximum opoziţia dintre narator şi autor. în *Moarte la Veneţia* şi *Doctor Faustus*[8]. O interpretare ficţională a rolului metanarativ se întîlneşte în cartea lui Iris Murdoch, *Prinţul Negru.*

O .caracteristică remarcabilă a analizei făcute de Ryan este aceea că oferă o replică perfectă

144

teoriei lui Walton : în timp ce Walton descrie fenomenologia *lecturii* ficţionale, Ryan tratează în termeni similari *scriitorul* ficţional. l^teg_n|tj^njgojves-Jţire,- spectatorul lui ■ Walton proiectează un eu ficţional care -partieipă-îa "SQrhplările imaginare.;. - în-mod simetric autorul lui RyarT se deghizează Mntr-un vorbitor sau scriitor ficţional, care aparţine total lumii imaginare şi în această calitate prezintă eului ficţional al cititorului, fiinţele şi stările de lucruri ficţionale. Stţuctura proeminentă a ficţiunii acţio-

cadrul bine delimitat al lumilor imaginare," dar nu este separata'~îir~mod abfUpf"de lumea primară (reală), deqarece"" cîtitdfîr şi scriitorii ficţionali sfrit forme „deghizate[1]^ ale ~■'uTKF~mei^fl~1Feair'[1]1âî"~«Jnrariitaţii cHlturJle-işi, ca actori în sistemul îîctîonăT,^păstrează majoritatea trăsăturilor cuItufaTe şi biologice prezentate de purtătorii lor reali:* Deghizarea îi poartă dincolo de limitele lumii fictive, nu atît prin abolirea lor, eît

prin reducerea *percepţiei* lor. Principiul distanţării minimale este tocmai modul de a nu recunoaşte consecinţele saltului, deghizarea acţionează numai atît timp cît cadrul ficţional este luat în serios, imaginat ca real/centru ca ficţiunea să funcţioneze fără dificultate, cititorul şi autorul trebuie să pretindă că nu există nici o suspendare a neîncrederii, că deplasarea către tărîmul ficţional nici nu a avut loc şi că eurile ficţionale într-un anumit sens au fost totdeauna acolo, de vreme ce, fenomenologic-ele au prins viaţă o dată cu domeniul imaginar. De aceea, a călători către tărîmuri ficţionale nu >implică, în mod necesar, o slăbire a metodelor
145
zarea ca âcT *cqfotiL&l* în trecerea de la realt dom'eTîTur"ÎÎCţîb|ipl. Deghizarea, mai mult ca oricare alt procedeu, schimbă cadrul ontologic în aşa fel, încît uneori acelaşi text poate fi interpretat ca ficţional sau nu, după prezenţa sau absenţa actului de deghizare, fie a autorului, fie a cititorului. Dar putem oare descrie metamorfoza din realitate în ficţiune numai prin măsurarea diferenţelor dintre punctul de plecare şi lumea fictivă ? Sînt aceste diferenţe numai cantitative aşa cum pare să rezulte din ideile lui Lewis despre apropierea dintre lumi ? Să luăm drept exemplu un cititor contemporan, cu o anumită educaţie, interesat de literatură şi dornic să se aventureze în diferite spaţii ficţionale. Este logic să presupunem că romane ca *Herzog* de Saul Bellow sau *Alegerea* Sofiei de William Styron necesită o dislocare destul de redusă, deoarece pentru înţelegerea lor este suficient să acceptăm ficţio-
146
obişnuite de inferenţă, de cunoaştere bazata pe bunul simţ şi pe emoţiile normale, ele sînt percepute şi înţelese exact în acelaşi fel ca şi informaţiile nonficţionale. Eul ficţional „deghizat" examinează teritoriile şi evenimentele din jurul său cu aceeaşi curiozitate şi dorinţă de a înţelege şi compara asemănările şi diferenţele ca oricare călător într-o ţară străină, distanţa ficţională se reduce deci la diferenţă şi, pentru a putea fi manevrabilă, diferenţa trebuie menţinută la minimum.

MODURI FICŢIONALE ŞI ECONOMII CULTURALE

"I

[1] Dar este totdeauna posibilă reducerea distanţei la diferenţă ?^tîtJ&[alJ£)n_di_şiily^^ ■

zarea" ca âcT *cqfotiL&l* în trecerea de la realitate la nalitatea textului. Romanul *Jane Eyre* de Charlotte Bronte cere mai mult. Pentru a înţelege ficţiunea secolului al XlX-lea, cititorul nostru trebuie să facă un efort suplimentar : „deghizarea" lui va deveni astfel mai laborioasă şi va presupune fie actualizarea unor cunoştinţe istorice, fie, dacă este cazul, un efort mai intens pentru a percepe detaliile semnificative şi a construi un cadru de referinţă adecvat. *Călătoriile lui Gulliver* necesită un efort şi mai serios de restructurare a cadrelor obişnuite de referinţă. Pe această scară ierarhică, *în căutarea Sfîn-tului Graal* se situează şi mai departe de lumea reală a cititorului, dar nu tot atît de departe, să zicem, ca un mit australian. Aceste trepte indică faptul cănlistanţarea lumilor ficţionale de lumea reală în care se află cititorul nu presupune numai cantitatea de informaţie *nouă* absorbită,'! întrucît este foarte posibil ca pentru asimilarea unui text ca *Herzog* sau *Alegerea Sophiei,* cititorul, să fie obligat să accepte mai multă informaţie decît pentru *In căutarea sfîntului Graal,* să spunem. Cititorii tineri contemporani ar putea considera că e mai dificil să se adapteze cadrelor de referinţă ale Poloniei de dinainte de război sau descrierii vieţii duse de Sophie la Auschwitz, decît unei povestiri moderat fabuloase despre cavaleri, ermiţi, păcat şi puritate. Evident, însă, nu înseamnă că aceşti cititori consideră *In căutarea sfîntului Graal* mai asemănătoare cu lumea noastră, decît *Alegerea Sofiei.* Cadrele de V > referinţă ale textului ficţional nu includ pur şi simplu suma noilor stări de lucruri, ci tot calitatea generală a lumii alternative. Pentru a proiecta un eu
147
ficţional care nu înţelege perfect *în căutarea...,* cititorul ar trebui să reuşească o deghizare mult mai radicală decît pentru *Alegerea Sophiei,* deoarece el trebuie să pretindă că legi

fundamentale ale universului suferă o schimbare'. Cu toate că detaliile furnizate de *în căutarea...* nu sînt numeroase, ele sugerează un lanţ diferit de fiinţe, o altă istorie, geografie, noi regularităţi epistemice, maxime morale neaşteptate. Efortul de deghizare creşte calitativ o dată cu distanţa istorică şi culturală : pentru a trimite un eu ficţional bine pregătit către în *căutarea...* sau *Călătoriile lui Guliver* trebuie să modificăm cîţiva parametri esenţiali ai cadrelor noastre de referinţă.

Teoria lui Northrop Frye despre moduxile-ficţio-nale (1967) oferă o prezentare subtilă a unor asemenea adaptări. Bazată pe criteriul aristotelic al elevaţiei personajelor, ea **distinge^BăBff,** care spune poveşti despre fiinţe de un tip superior, faţă de oameni şi de mediul lor ; romanul medieval care aduce în scenă eroi superiori ca rang faţă de oar-meni şi de mediul lor (legendele şi unele basme sînt incluse aici) ; modTiîTrnmetic -superior care tratează despre eroi superiori în grad altor oameni, dar nu şi mediului; moduJ-mimetk: .inferior căruia îi aparţin personajele egale cu semenii şi cu mediul lor ; şi mjadttl'tpQnic oare tratează despre personaje inferioare spectaîSrului ca forţă şi inteligenţă. In plus, Frye sugerează o corelaţie între această tipologie şi istoria ficţiunii occidentale : o evoluţie lentă face ca literatura să se orienteze treptat de la modurile superioare către cele inferioare. De la textele mitice

pînă la romanele medievale, modul mimetic superior al Renaşterii, preferinţa claselor de mijloc pentru modul mimetic inferior şi tonul, ironic modern au loc o serie de schimbări în ceea ce Frye numeşte „prim-planul" deprinderilor literare.

în ciuda acestor deplasări, în aproape orice cultură o varietate de moduri pot fi descoperite. Literatura pre-medievală include nu numai mituri, dar şi aşa-numitele saga, dintre care unele se asemănau cu romanele medievale, iar altele relatau povestiri mimetice superioare despre întemeietori veneraţi, în culturile arhaice basmele aparţin unor diferite categorii : este uşor de observat că în clasificarea Aarne-Thompson poveştile supranaturale nu sînt singura categorie de basme. Alte basme pot fi caracterizate ca mimetice superioare (AT 850—899 şi în special AT 930—949, printre care găsim AT 930, Profeţia şi AT 931 Oedipus) ; povestirile despre animale aparţin modului mimetic inferior, în timp ce anecdotele despre şmecherLori nătărăi prezintă trăsături ironice. Toate perioadele culturii occidentale, inclusiv cea actuală, consumă cantităţi considerabile^ de produse ce aparţin fiecăruia dintre cele cinci moduri ; culturile narative sănătoase au nevoie de o mare diversitate de moduri ficţionale şi îşi plasează lumile ficţionale la distanţe variate de lumea reală. Se poate susţine, pe de altă parte, că deşi *consumul* de ficţiune acoperă toate modurile, *producţia* modurilor superioare diminuează treptat.-Dar ea nu ' dispare total. Chiar şi în secolul nostru, renumit pentru ironie, nivelul romanului medieval poate fi detectat în literatura fantastică sau în ficţiuni reli-

gioase ca *Buna-vestire* a lui Claudel, *Crima din catedrală* de T. S. Eliot sau *Dialogul Carmelitelor* de Bernanos. Abundă textele mimetice superioare; *în căutarea timpului pierdut e^S^fatf-un* sens, poves-Jtea unui erou care prin artă se dovedeşte mai puter-(nic. decît mediul său uman. Amestecul modurilor deseori facilitează prezenţa registrului mimetic superior. Tetralogia lui Thomas Mann *Iosif şi fraţii săi* se bazează pe o combinaţie de ironie şi sublim autentic ; dar nu au folosit toţi dramaturgii elisa-betani ironia cu scopul de a diminua tensiunea mimetică superioară ? Avem tendinţa să exagerăm preocuparea epocii noastre pentru modurile inferioare şi ironice şi pretinsa renunţare la sacru şi la mit.

Lucrurile ar putea deveni clare pe baza unei distincţii tipologice : economiilor ficţionale *autonome,* le-am[1] opune sistemele *nostalgice* sau *dependente de import.* Culturile autonome consumă în special propria lor producţie ficţională, menţinînd importul la minimum sau adaptând cu grijă produsele străine la necesităţi locale. Culturile arhaice şi perioada medievală vest-auropeană reprezintă exemple de sisteme ficţionale autonome. Avînd la dispoziţie un set de mituri religioase şi o gamă diversificată de basme, orice cultură rurală îşi poate satisface

propriile cerinţe ficţionale şi se poate juca cu modurile mai sus menţionate. Evul Mediu tîrziu a dispus de asemenea de o gamă vastă de moduri ficţionale, toate produse în interior, de la Patimile Domnului la teatrul comic.
Prin contrast, culturile nostalgice importă masiv ficţiune, căutîndu-şi produsele în epoci de mult
apuse şi în ţări îndepărtate. Lucrurile se prezintă astfel fie pentru că producţia internă este insuficientă (literatura bizantină), fie pentru că cerinţele devin extrem de diversificate' şi, fără a concura cu consumul de noi texte ficţionale, se dezvoltă un interes pentru opere realmente străine sau demodate. In timpul perioadelor romantice şi postromantice (sisteme nostalgice prin excelenţă !) lărgirea orizontului istoric poate să fi ajutat producţia modurilor mimetice inferioare. De ce ar fi trebuit să se preocupe scriitorii secolelor al XlX-lea şi XX-lea să inventeze texte mimetice superioare, tragedii despre zei şi eroi, de pildă, cînd textele antice greceşti răspund aşa de bine acestui scop ? Care este raţiunea de a scrie *Buna-Vestire* (de Claudel), cînd culmi asemănătoare pot fi atinse prin citirea sau vizionarea miracolelor medievale ? Dacă acestea, întocmai ca şi textul lui Claudel, riscă uneori să sune fals, ele pot fi iertate din motive istorice.
Mă în'treb însă dacă criteriul distanţei şi diferenţei este suficient şi dacă este îndeajuns să folosim termeni ca superioritate în natură şi fin grad. Pe lîngă separarea intrinsecă dintre lumea cititorului şi lumea ficţională mai pot funcţiona şi alte principii. Dacă testul distanţei este deghizarea, măsura ei trebuie să se găsească în *efortul* de deghizare, efort pe care eul îl depune pentru a proiecta substitutul său ficţional. Şi întrucît putem presupune că acest efort trebuie să fie intensificat sau diminuat în funcţie de distanţa „obiectiva" dintre lumea spectatorului şi lumea ficţională, este în egală măsură posibil ca *stilul* prezentării ficţionale să sporească sau să diminueze distanţa *percepută.* \ Ace-

eaşi poveste despre eroi şi zei poate fi imaginată ca o desfăşurare solemnă, care se' petrece pe un tărâm strict delimitat de al nostru sau ca o poveste mimetică inferioară, care se concentrează asupra trăsăturilor omeneşti ale acestor fiinţe excepţionale. Variaţii de acest fel pot fi observate în trecerea de la stilul mai arhaic al tragediilor lui Eschil la tonul modern al pieselor lui Euripide. Ori, dimpotrivă, poveşti despre indivizii cei mai obişnuiţi sînt prezentate în aşa fel încît să amplifice dis'-. tanţa la maximum şi să solicite un efort considerabil de interpretare — de pildă *Woyzzek* de Biichner sau *Madame Edwarda* de Georges Bataille. Diferitele tehnici de fragmentare, înlănţuirea lipsită de logică, tiradele delirante şi sfîrşitul tragic sugerează o lume a misterului şi ritului mai potrivită pentru personaje supranaturale decît pentru nefericiţii protagonişti ai acestor texte. în astfel de cazuri nu aplicăm cu consecvenţă principiul distanţării minimale, pentru că dorim să-i acordăm lui *Woyzzek o* interpretare prea apropiată de realitatea care ne înconjoară. Dimpotrivă, confruntaţi cu ficţiuni de acest fel, pare că anticipăm o *îndepărtare maximală şi* că urmărim atent semnele ei. Principiile mimetice sînt suplimentate cu aşteptări antimimetice. Există lumi în care Sherlock Holmes, deşi se comportă aşa cum o face în povestirile lui Conan Doyle, în secret este un admirator nestăpînit al femeilor. Romanele care descriu aceste lumi vor fi uşor de înţeles, în măsura în care oferă suficiente indicii pentru ca cititorul • să imagineze o *distanţare optimă* şi să descifreze sensul unor stări de lucruri atît de neobişnuite.
Aventurile perceptive ale eului ficţional depind în egală măsură de atitudinea, amicală sau nu a textului. Unele opere îşi ajută cititorii să se orienteze şi să-şi adapteze eul ficţional la lumea alternativă ; putem intui destul de bine lumea pe care urmează s-o frecventăm în *Tom Jones* sau în *Bîlciul deşertăciunilor.* Dar lucrurile nu se prezintă la fel cu *In căutarea Sjîntului Graal* sau *Castelul lui* Kafka, texte care ne introduc în lumi uluitoare, ne conduc către ipoteze neadecvate şi ne încurajează să ezităm şi să proiectăm un eu ficţional nedumerit,

nesigur de capacitatea sa de a înţelege evenimentele la care este martor. Este de neînţeles de ce toţi agenţii pasivi din *în căutarea...* cunosc aşa de bine viitorul şi sensul fiecărui eveniment, în timp ce aceia care acţionează zac, ca să spunem aşa, într-o stare de ignoranţă. Aceasta însă se destramă de îndată ce agentul observă acţiunea altcuiva, cu care ocazie el dobîndeşte imediat darul profeţiei. Con-strîngerile asupra eului ficţional sînt la fel de neliniştitoare în *Castelul* lui Kafka : indicii contradictorii par să sugereze alternativ că lumea pe care o frecventăm este asemănătoare cu a noastră, sau că se supune unei logici străine. Structurată prea bine pentru a fi pur şi simplu onirică, prea realistă pentru a accepta un cadru mitic, natura tărîmului ficţional rămîne insesizabilă. Este greu să ne imaginăm măsura unei distanţări optime care să opereze consecvent cu toate situaţiile romanului lui Kafka. Indicatorii de distanţă sînt în mod voit estompaţi, făcîrid alegerea dintre familiaritate şi distanţa infinită, greu de precizat.

Este posibil ca lui Cehov un individ derutat şi pe moarte, care îşi socoteşte micile agoniseli şi încearcă să-şi aducă aminte întîmplările trecutului să i se pară o temă excelentă pentru schiţă. Destinul unui student în drept din Bombay, prins în căutarea unei escroace din Palanpur, în mijlocul unor ciocniri între mahomedani şi hinduşi şi care participă la o conspiraţie în Katmandu şi se simte atras de căutarea misterioasă a unui salvator personal, ar fi constituit cu siguranţă un subiect de roman admirabil în ochii lui Kipling. Prima temă este subiectul *romanului* lui Beckett *Malone murind,* în timp ce a doua sintetizează *povestirea* de şapte pagini a lui Borges *Abordarea lui al Mu'tasim,!.* Nu putem anticipa dimeggiunjle,„ungjjumi ficţionarejaift dimensTurîne~iExfiilui care o prezintă. Aşa cum în limbile naturale~4a— eare~xrTatgg6rie sintactică, să zicem locul subiectului într-o propoziţie ca „a strănutat" poate fi ocupat de segmente de lungimi diferite, de la sunete izolate (el, ea, John) la construcţii nominale interminabile, cuprinzînd propoziţii inserate, la fel manifestările textuale pot fi extinse sau contractate. 4De aici rezultă posibilitatea de a re>-zuma o povestire, de a extinde o lume narativă, de a deriva o piesă lungă şi plină de înfloriturî dintr-un mit concentrat *(Oedip* de Corneille) sau o piesă relativ scurtă dintr-un roman interminabil, întrebarea clasică „de ce este o nuvelă scurtă ? şi echivalentul ei posibil „de ce este un roman lung" ? nu pot primi un răspuns strict referenţial. Dimensiunile unui text nu depind de acelea ale lumii des-

pre care vorbeşte. Universul ficţional din *Abordarea lui al Mu'tasim* poate să depăşească în mărime pe cel al lumilor din *în căutarea timpului pierdut.* Şi cu toate acestea* evaluarea dimensiunilor lumilor în chestiune joacă un rol important în înţelegerea textelor ficţionale.* Cu toate că nu sînt de acord cum să o caracterizeze, filosofii lumilor posibile includ noţiunea de *mărime* în definiţia acestor lumi. Am văzut deja că Plantinga echivalează lumile cu stări de lucruri maximale, astfel încît pentru orice stare de lucruri S, lumea va include pe S sau negaţia, ei S\ Să existe oare deosebire între ceea ce face „de fapt" parte dintr-o lume ficţională şi acele aspecte care pur şi simplu interesează pe cititor ?■ Sau trebuie mai degrabă să presupunem că lumile ficţionale, ca modele interne, trebuie să se limiteze la ceea ce prezintă interes pentru cititor ? Este evident că, în al doilea caz nu avem nevoie de lumi ficţionale *maximale,* deoarece nu ne interesează ceea ce se ascunde dincolo de un cerc limitat de lum'ină şi de penumbra care îl înconjoară. Cea mai cuprinzătoare lume ficţională nu trece dincolo de acel cerc şi cînd citim *Don Quijote* nu ne preocupăm de stările de lucruri, să zicem din Brazilia ; de asemenea nu sîntem (preocupaţi de astrologie cînd sîntem cufundaţi în lectura dragostei nefericite dintre Marcel şi Albertina.

O deosebire interesantă între sistemele omogene şi cele eterogene ale lumilor posibile, făcută de Ste-phen Korner, poate ajuta la conceptualizarea acestei limitări (1973). Korner separă sistemele omogene, în care toate lumile au aceeaşi structură categorială,

155
\
de sistemele eterogene, în care lumile care aparţin sistemului au diferite structuri categoriale. De îndată ce majoritatea ficţiunilor presupun sisteme mixte, care conţin elemente reale, posibila şi fictive, ele trebuie să fie clasificate ca eterogene ; mai important, este de dorit să acordăm acestor sisteme şi o oarecare formă de eterogeneitate *categorială,* deoarece nu dorim ca inferenţa să se extindă nediferenţiat asupra lumilor ficţionale. într-adevăr, ar fi nepotrivit ca toate legile naturii să fie incluse în vreun grup de lumi ficţionale. Fac legile termodinamicii parte din lumile din *Legături periculoase ?* sau, pentru a lua un exemplu ulterior descoperirii lor, joacă ele vreun rol în lumea din *Portret de grup cu doamnă ?* O formă de opacitate treptată la interferenţă, o rezistenţă crescîndă faţă de structurile maximale acţionează cu siguranţă în majoritatea lumilor ficţionale, împiedicîndu-le să se extindă la nesfîrşit de-a lungul unor linii nerelevante, în această privinţă lumile ficţionale prezintă din nou o trăsătură arhaică : ele seamănă cu lumile simţului comun, premodern şi needucat; lumi , în care o zonă centrală bine structurată este înconjurată de spaţii întunecoase, difuze.

O abordare diferită a mărimii lumilor posibile este oferită de definiţia lui M. J. Creswell, după care o lume este ca un set de situaţii specifice fundamentale (1972). Aceste situaţii, explică Creswell, trebuie imaginate ca unităţi factuale de o maximă simplicitate : o situaţie specifică fundamentală poate să fie sau nu prezentă, fără să afecteze oricare alte situaţii specifice fundamentale. „Ce le considerăm
156
a fi va depinde, bineînţeles, de anaiiza profundă a limbajului care ne interesează" (p. 135). în exemplul dat de Creswell, rolul de situaţii specifice fun-y> damentale este jucat de punctele (spaţiu-timp. Această opţiune permite lumii să atinga^-eriee mărime, de la un singur punct spaţiu-timp pînă la un set .maximal, de-situaţii particulare. Notăm că poziţia lui Creswell vine în ajutorul filosofiilor materialiste, deoarece restrînge lumile posibile la fragmente şi rearanjamente ale lumii reale. Postulînd un gen de inventar real al atomilor şi permiţînd numai acele alternative ale lumii reale care sînt constituite din atomi detectabili în acest inventar, prezintă o adeziune fermă la rea-

•

3. în raport cu fiinţele şi lumile ficţionale, com-l binatorismul este o poziţie respectabilă, periodic sus-\ţinută de criticii literari clasici şi realişti. |Ce este tPegas altceva decît o combinaţie între un cal şi o pereche de aripi ? Dar combinatorismul nu este o teorie care se autoimpune şi putem foarte bine să
a le restrînge la combinaţii de puncte *reale* spa-ţial-ţemporale.— OnSoIogia—Itanilor— fieţionale nu este in mod' necesar combinatorie, chiar dacă unele perioade şi~cu"Fente au adoptat o poziţie clar com-; binatorialistă : himerele erau într-adevăr ireductibile la elemente reale, întocmai cum portretele lui Archimboldo se descompun în fructe şi legume. Romanele realiste din secolele al XVIII-lea şi al XlX-lea nu îşi limitează ontologia la tipuri de indivizi care aparţin lumii reale ? Dar chiar şi aceste exemple arată că varietăţile mai complexe de com-binatorialism trec diincolo de punctele spaţiu-timp şi
157
folosesc ca elemente de construcţie specii naturale, tipuri şi roluri sociale şi aşa mai departe. în mod evident punctele spaţiu-timp sînt insuficiente deopotrivă pentru ficţiunea realistă şi pentru cea ire-alistă. Cum ne-am putea explica o entitate ca Aleph-ul lui Borges în termenii punctelor spaţiu-timp ? Acest obiect imposibil nu este constituit din părţi ; în interiorul lui partea şi întregul se întîlnesc, incluzând tot ceea ce este trecut şi prezent într-o percepţie unificatoare :

„Pe partea de sus a treptei, spre dreapta, am văzut o mică sferă irizată, de o strălucire aproape insuportabilă.' La început am crezut că se învîrteşte ; apoi am înţeles că această mişcare era o iluzie creată de lumea ameţitoare pe care o delimita. Diametrul lui Aleph era probabil ceva

mai mare decît doi centimetri, dar tot spaţiul se afla acolo, real şi neîmpuţinat. Fiecare lucru (să zicem faţa unei oglinzi) era o infinitate de lucruri, deoarece îl vedeam clar din fiecare unghi al universului. Am văzut marea mişunând de viaţă ; am văzut zorile şi căderea nopţii ; am văzut mulţimile din America. Am văzut Aleph-ul din fiecare punct şi unghi şi în Aleph am văzut pământul, iar în pământ Aleph-ul şi în Aleph pămîntul; mi-am văzut propria faţă şi măruntaiele proprii ; ţi-am văzut faţa ta ; m-am simţit ameţit şi am plîns pentru că ochii mei văzuseră acel obiect secret şi intuit al cărui nume este familia tuturor oamenilor dar pe care nici un om nu l-a privit — universul inimaginabil."
Aleph-ul este un obiect mistic, despre care nu se poate vorbi în mod corespunzător şi nu se poate păstra tăcerea ; el aparţine clasei infinite de obiecte
158
ultrameinongiene, care nu numai ca nu exisstâ în nici un sens curent al verbului „a exista", dar nici nu pot fi descrise în mod adecvat în nici o limbă imaginabilă. Dumnezeu şi cei zece serafimi sînt asemenea entităţi. Borges spune, făcînd aluzie la disperarea lui ca scriitor : „Orice limbă este un set de simboluri a căror folosire printre vorbitorii ei presupune un trecut comun. Atunci, cum pot eu să traduc în cuvinte Aleph-ul infinit, pe care mintea mea neputincioasă nu-l poate cuprinde ? Mistica, confruntată cu aceleaşi probleme; se retrage înspre simboluri : pentru a face cunoscută divinitatea un persan vorbeşte despre o pasăre care într-un fel oarecare este totalitatea păsărilor ; Alanus de Insulis, despre o sferă al cărei centru este pretutindeni şi circumferinţa nicăieri ; Ezekiel, despre un înger cu patru feţe, care se mişcă în acelaşi timp către răsărit şi apus, către nord şi sud."
Teoria ficţiunii este prea complexă pentru com-.binatorialism. / Problema mărimii relative a lumilor şi textelor / trebuie deci să fie abordată independent de ele- V mentele de construcţie care formează lumea ficţio- *

L

nală. O cale posibilă constă în a accepta că lumile ficţionale au mărimi diferite, toate reprezentate în mod adecvat de texte şi bine percepute de ochiul penetrant al cititorului sau al spectatorului. în această ipoteză, jn§rimea,_lumii, ficţionale este direct legată de dimensiunea textuală : stările de lucruri ficţionale sînt cele descrise său traduse cu uşurinţă din. propoziţiile textului. Lăsînd la 0 parte problema
159

influenţelor, acest punct de_ vedere prezintă anumite avantaje, ca de pildă simplitatea. El furnizează un răspuns direct la întrebarea j.de ce sîrit nuvelele scurte ?" Scurtimea nuvelelQr..xoreajgunde_unei lumi ficţiraak!__nîiSuse«le. Iată, fără îndoială o intuiţie împărtăşită de cititori şi de critici ;, dat fiind că nuvelele de obicei .tratează despre fragmente minuscule de viaţă., în.„.timp ce scrierile epice şi romanele descriu universuri vaste, bine mobilate cu fiinţe şi obiecte. Genurile fictionale, putem presupune, se^speci^zeaz^^&eGare-.i^t^
a__lufîuT Faptul că într-o perioadă dată drama, po-ezîa~şi romanul tind să nu depăşească anumite dimensiuni textuale poate fi explicat prin preferinţa genului pentru lumi de mărime determinată. Tragedia Renaşterii deseori pune în mişcare mai mult de două conflicte bine conturate, fiecare implicînd doar câteva personaje : *Regele Lear,* una dintre maşinăriile cele mai complicate ale epocii, se foloseşte de douăsprezece pînă la cincisprezece personaje active. *Antoniu şi Cleopatra* este mai dens populată, cuprinzînd douăzeci pînă la treizeci de personaje individualizate. Ambele piese sânt relaitiv lungi, cuprinzînd multe deplasări în spaţiu şi schimbări în soarta personajelor, dar nici una din, ele nu depăşeşte limitele genului. Cînd gustul se schimbă radical în a doua jumătate a secolului al XVII-lea şi, sub influenţă franceză,

tragedia se reduce la cîteva elemente esenţiale, noile dimensiuni ale textului nu se reduc drastic. între o tragedie shakespeareiană de peste 300 de versuri şi o piesă de Racine de peste 2000 de versuri diferenţa nu este excesivă. O explicaţie referenţială ar sublinia asemănarea din-
160
tre universurile evocate de cele două curente literare. Contrar unei păreri larg răspîndite (şi principiului unităţii de acţiune), tragediile lui Racine folosesc două conflicte bine înserate unul în altul, în aşa fel încât personajul care în conflictul principal este obiectul unei pasiuni, în conflictul secundar el însuşi nutreşte sentimente de dragoste' neîmpărtăşite ; aşa stau lucrurile cu Junie, aflată între Nero şi Britanicus, Baiazid, între Roxana şi Athalia, Hippolit între Fedra şi Aricia. Numărul personajelor nu va trece de opt, inclusiv confidenţii ; locul acţiunii rămâne circumscris la fatidica anticameră atit de bine descrisă de Barthes, dar întreţine legături multiple cu lumea exterioară. Deci, dacă există o diferenţă de magnitudine între universul din *Regele Lear* şi acela din *Fedra,* se poate spune că este una moderată şi că, aşa cum se va vedea mai departe, ea depinde de variaţia între densitatea textelor şi orchestraţia lor. Dimensiunea textuală ar reflecta deci cu fidelitate dimensiunile referenţiale.
Această poziţie implică, din păcate, că ochiul cititorului sau al spectatorului rămâne nemişcat, ca lentila unei camere de luat vederi fără transfocator. Dacă, în acelaşi fel ca şi camera de la începuturile cinematografiei, selecţia textuală a evenimentelor narate nu-şi schimbă unghiul de vedere, dacă accentul rămâne constant şi proximitatea percepţiei nu variază, atunci, evident, amplitudinea lumii fic-ţionale este singura variabilă care determină întinderea textului. Presupunând că acest lucru s-a petrecut vreodată în literatura ficţională, el a avu't loc în perioade limitate de timp. Cu toate că monotonia unor povestiri medievale ne aminteşte deimo-
161
bilitatea Imaginilor unei camere statice, această situaţie e mai degrabă o excepţie. Dimensiunea textului se reduce, în fapt, la o chestiune de percepţie : romanele lungi dau un sentiment de liberă respiraţie, nuvelele unul de participare directă efemeră. Lungimea, medie a operelor care aparţin unui anumit gen poate astfel să depindă de constrângeri de ordin___psihologic : în mod obişnuit o piesă nu poate susţirieT'atenţia publicului decît cîteva ore : durata unui film depfnde de toleranţa ochiului la efort. Rezultă că, departe de a$_{r}$şi avea.joriginea în dimensiunile lumii ficţionale, amplitudinea textului poate._reflecta. constrîngeri perceptive şi generice. Un nou model complementar va postula, deci, o lume ficţională totdeauna maximală, în genul lui Plantinga, din care texte divers organizate decupează după nevoie diferite domenii referenţiale. T,iirnpa fjcţională maximală poate fi conşideraţă_fie ca lşşemănătGaEe_.lumii___reale_ în conformitate _ cu principiul distanţării minimale, fie ca (situata ia o *distmja^o^ţimă,* calculată conform indiciilor specifice oferite de text. Am putea fie să ne-o imaginăm ca un domeniu ficţional universal, unde oamenii îşi trimit ficţiunile să trăiască, fie să-i acordăm o individualitate culturală bine definită, într-o perioadă istorică dată sau, în sfîrşit, să acordăm fiecărui text dreptul de a postula propria sa lume ficţională. Alegerea depinde de problema fundamentală a inferenţei şi a forţei ei proiective. Dacă lumile ficţionale constituie un spaţiu omogen transcultural, inferenţa se Va răspîndi fără bariere adecvate ; personaje din diferite zone se vor amesteca unele cu altele în modul cel mai improbabil ; legile naturii se vor aplica retroactiv şi independenţa ficţională va fi în mod constant violată. Aceste consecinţe nu sînt dintre cele mai plăcute. Aşa deci, ar fi oare preferabil să postulăm cîm-puri ficţionale unicate, în funcţie de perioadele culturale şi istorice ? Aceasta ar corespunde perfect tradiţiei hegeliene şi evoluţiilor recente în antropologia istorică. Istoricii mentalităţilor au arătat cum societăţile tind să dezvolte spaţii imaginare caracteristice, care configurează atît viaţa socială cît şi producţia culturală. Membrii societăţii judecă textele ficţionale în concordanţă cu legile

generale dominante ale imaginarului ; la rîndul ei ficţiunea literară ajută dezvoltarea imaginarului, fie confir-mîndu-i organizarea fie contribuind la transformarea sa treptată. Un exemplu grăitor este naşterea Purgatoriului în secolul al XH-lea, analizată de Jacques Le Goff. Formarea treptată a unui spaţiu imaginar, în care sufletul capabil de răscumpărare îşi petrece o perioadă de timp determinată, curăţindu-se de păcatele vrednice de iertare a fost. pusă în legătură cu ritualuri sociale bine consolidate, ca rugăciunile şi slujbele pentru morţi, cu activitatea zilnică a imaginarului (vise şi viziuni) şi cu dezvoltarea teologică a doctrinei creştine. Această inovaţie a dus la o schimbare profundă în perceperea temporali-tăţii ; pe drumul dintre aceste lumi şi eternitate, Purgatoriul a devenit locul de tranziţie unde timpul încă mai acţionează. El a contribuit ambiguu la atenuarea Justiţiei Divine. Perceput uneori ca un teritoriu al speranţei, el a făcut ca păcatele să pară mai puţin grave : o dată ce pedeapsa lor a fost co-

mutată de la Iad la Purgatoriu, cămătarii au început să prospere, contribuind la dezvoltarea capitalismului. Ca o reacţie la excesul de indulgenţă biserica a „infernalizat" treptat Purgatoriul, pedepsele lui fiind deosebit de aspre. Numai pe acest fundal putem înţelege *Purgatoriul* lui Dante, scris cu aproximativ un secol după stabilizarea acestui nou tărîm. Poemul a jucat un rol considerabil în implementarea noii structuri spaţiale, care era destinată să fie universal reprezentată şi celebrată de arta religioasă din secolul al XlV-lea pînă în secolul al XlX-lea.

Există însă situaţii în care nu are sens să postulăm o lume unitară a imaginaţiei culturale, la care s-ar referi toate textele, indiferent de dimensiunile lor. Literatura ‚ştiintifico-fantajtică... contemporană de exempluT'postulează adesea lumi în întregime noi, care nu pot în nici un caz să fie reduse

la o singură bază.....ficţională atotcuprinzătoare/^ în

asemenea contexte ar fi poate mai util să presupunem că fiecare text sau familie de texte postulează o lume ficţională idiosincratică şi proiectează lumină asupra unui *fragment* din ea. *Rendez-vous cu Rama* de Arthur Clarke se referă la o lume diferită de aceea din *Solaris* de Stanislas Lem ; în plus, fiecare text se concentrează numai asupra unor anumite părţi ale lumii şi nu aflăm niciodată de unde vine Rama sau care este natura oceanului misterios de pe Solaris. Asemenea situaţii nu neagă noţiunea de imaginaţie colectivă, deoarece existenţa şi succesul literaturii ştiinţifico-fantastice moderne sînt condiţionate de dezvoltarea unui nou imaginar colectiv. Exemplul arată numai nevoia de a face deosebire

între imaginaţia colectivă, în calitate de cadru general de referinţă, şi lumile ficţionale ca atare.

Un al treilea model va presupune că_juzaililfic-ţionale, fără să atingă maximalitatea, posedă dimen- *V/* siuni At^ilite^ugCTate în diferite-jnaduFtde textele A

t

literare care le.jiggErhr. Acest model ar genera noi întrebări : în ce mod ne concentrăm atenţia asupra lumilor ficţionale ? Cum sugerează textele diferite orizonturi ale acestor lumi ? Există unghiuri de vedere referenţiale deosebite de punctele de vedere descrise de naratologie şi de retorica ficţiunii ? Pentru a răspunde la ultima întrebare este nevoie să facem o distincţie netă între strategiile retorice şi epistemice pe de-o parte şi tehnicile de prezentare a lumii pe de altă parte. Majoritatea procedeelor analizate de Wayne Booth, Gerard Genette, Dorrit Cohn şi alţi teoreticieni reprezintă moduri de a introduce cititorul în lumea naraţiunii. Ele reprezintă tehnici de încifrare al căror scop este să facă povestirea atractivă, plină de neprevăzut şi greu de abandonat. Dar, pe lîngă tehnicile discursive desfăşurate de-a lungul axei temporale a textului există un grup de factori relevanţi care devine vizibil numai la sfîrşitul procesului de

recepţie. Joseph Frank şi alţi critici au descris, de pildă, noţiunea de^formă .,/ s^K^lSiăi^-
CiireLix^^ nu pgateîfL.per- A
cepută,în totalitate în nici un moment al lecturii[9], în acelaşi fel, noi percepem^pe deplin proprietăţile lumilor ficţionale, ţjnclusiv mărimea, numai după ce
ano~te.rm.inat lectura ţex tulul.....
întrucît în acest model lumile nu au nevoie să fie maximale, existenţa unor limite extratextuale stabile nu implică nici completitudinea, nici coerenţa.
7 — cda. 59
165
Textul romanului *Madame. Bovary* ne introduce în-tr-b lume ficţională a cărei amplitudine este relativ independentă de mărimea textului, deoarece, şter-gînd din fiecare capitol una sau două fraze relativ neimportante, textul ar fi mai scurt, dar mărimea lumii proiectate ar rămîne neschimbată. Dar proiecţia îşi are limitele ei : cînd măsurăm conţinutul relevant trebuie, la un anumit punct, să încetăm să mai facem deducţii şi să importăm cunoştinţe extratex-- tuale. Limita variază tipologic, pentru că universu- rile ficţionale diferă *ca_anvergură* şi *ca jlgschidere către^i^qfmaHeextxa£eTtuală~~*
In ceea ce priveşte .anvergura, putem construi o tipologie gradată, variind de la universuri ficţionale maximale, ca de exemplu, universul *Divinei comedii,* pînă la universuri minimale, ca de- exemplu lumea din *Mdlone murind.* în istoria, prozei europene tranziţia bine documentată către universuri tot mai mici depinde bineînţeles de descreşterea distanţei despre care am vorbit anterior ; cînd privim un obiect de aproape, cîmpul vizual se îngustează. Dar asemenea generalizări atotcuprinzătoare trebuie desieur să fie nuanţate : *Divina comedie* a coexistat cu *Viaţa jioună* şi cu farsa medievală, iar realismul secolului al XTX-lea a generat opere ficţionale gigantice. Dar între *Divina comedie* şi *Comedia umană* înflorirea discursurilor nonliterare despre lume a făcut ca orice încercare de a construi lumi ficţionale maximale să pară inutilă. Astăzi, numai scriitorii de literatură ştiinţifieo-fantastică mai îndrăznesc să încerce să creeze universuri întregi. J 'Diversitatea textelor decurge şi din permeabili ~ tea faţă de informaţia extratextiuală. Opere ca
J
jta
166
Divina comedie par a fi compuse ou scopul de a favoriza comentariul şi stabilirea de legături cu filo-sofia, 'teologia, istoria şi ştiinţa contempofânăT Referirile la Toma de Aquino, la evenimentele istorice din Florenţa, la ştiinţa medievală şi la înţelepciunea politică sînt ţesute organic în text şi aparţin efectului general scontat. Textele enciclopedice şi satirice sînt exltrem de permeabile, în acelaşi fel ca şi echivalentele lor moderne, romanele realiste şi filosofice. Lectura lui Balzac şi Thomas Mann presupune cunoştinţe serioase în domeniul vieţii sociale, al evenimentelor istorice şi politice, şi al curentelor filosofice. Dimpotrivă, romanul medieval, tragedia şi povestirile subiective ale secolului XX tind, în mod deliberat, să dea de-o parte lumea empirică şi să se concentreze asupra logicii interne a lumilor lor ficţionale, devenite mai mult sau mai puţin impermeabile la informaţie extratextuală. Oricît de relevante ar fi ideile lui Toma de Aquino pentru înţelegerea operei lui Dante, ele servesc prea puţin cititorului *Căutării Sfîntului Graal* sau al *Morţii lui Arthur.* Cunoaşterea scrierilor lui Schopenhauer şi ale lui Nietzsche contribuie la înţelegerea *Muntelui magic,* dar nu este indispensabilă pentru *Molloy* sau *Drumul Flandrei.*
Relaţia dintre^ dimensiunile lumii şi cele ale textului determină ceea ce s-ar putea numi *densitate referentială* a unul textJDacă permitem amplitudinii textuale să varieze în timp ce păstrăm constante dimensiunile lumii ficţionale, textul mai lung va părea mai diluat decît cel scurt. Un concurs literar pe tema Unirii Principatelor ar putea produce fie
167

K

Uf,

o relatare plină de spirit a evenimentelor pe vreo zece pagini, fie un roman de o mie cinci sute de pagini, care să includă în tihnă descrieri amănunţite şi monologuri interioare. Care dintre cele două prezentări merită premiul ? Atinge vreuna densitatea *optimă ?* Pentru a face mai clară impresia că un text conduce în mod eficient la setul său de lumi, am putea vorbi de densitatea *relativă,* în a cărei *i* apreciere am putea sa includem relaţia dintre texte)(şi lumi, precum şi anumite variabile ca informaţia gxfeniă^lJgMra^errMra mţelege_ ţexţul.^agiorne-?areajşjL..nar.a±iJiă, raportul 3in.treacţiune şi descri-e"fe"şi căile epistemice aleS5"de text. 'Necesitatea informaţiei externe, după cum am văzut, sporeşte porozitatea textului ; unii scriitori menţin textele lor evident deschise pentru date exterioare, devenind adesea plictisitoare. Descrierile interminabile de oase şi mobiliere în cărţile lui Bailzac, remarcile lui penetrante asupra sistemului legal şi financiar francez, la începutul secolului al iXIX-lea, trezesc interesul cititorului eu preocupări sociologice, dar pentru ceilalţi cititori ele apar deplasate. La fel, nesfîrşitul duel intelectual dintre Naphta şi Settembrini în *Muntele magic* face ca .' ,romanul să pară uneori nejustificat de umflat. S-ar putea spune că, în aceste două exemple, scriitorii împletesc cu pasiune fire referenţiale în construcţiile lor ficţionale. Dar, dincolo de preferinţele individuale, transparenţa pentru informaţia reală este o calitate recurentă, cerută în mod imperios de schimbarea gustului. Romancierii romantici se credeau datori să readucă în memoria colectivă instituţii şi obiceiuri uitate. Secretele navigaţiei au

bîntuit imaginaţia americană în secolul al XlX-lea, după cum o dovedeşte abundenţa informaţiei maritime din proza lui Poe şi cea a lui Melville. Acelaşi secol a cunoscut dezvoltarea romanului exotic, care descria fără încetare locuri îndepărtate, viaţa pionierilor americani şi grupurile sociale marginale. Alte momente istorice au preferat ficţiuni mai pu-»ţin permeabile. Cu trei decenii în urmă, „noul roman" francez a încercat să reducă legăturile dintre texte şi lumea exterioară la minimum ; de aici impresia de densitate pe care o lasă textele lui Claude Simon sau ale lui Robert Pinget.

în afară de incursiunile documentare, densitatea relativă a textelor variază„.in--iuacţie de gradul de" agldnier:aT[r]e~narativ"arPovestirile sau piesele de teatru pot combiria două-trei intrigi, uneori chiar mai multe. Drumul personajelor conţinute de fiecare intrigă poate fi sporit, evenimentele complicate. între un text fără evenimente ca *Zile fericite* die Beckett, pe de-o pante şi *Tom Jones,* pe de alta, există *)xn* eontinuum de soluţii care recurg la populaţii narative de diferite mărimi. Intrigile pot fi descompuse în *mişcări,* care simt acţiuni independente, fiecare avînd un impact asupra dezvoltării conflictului (Pa-vel, 1985b). Raportul dintre numărul de mişcări dintr-un conflict şi lungimea textului determină ritmul narativ sau dramatic ; un text alert desfăşoară un număr mare de mişcări în cadrul unei dezvoltări concise, să spunem romanul, picaresc spaniol şi descendenţii săi francezi ori englezi. în timpul secolului al XlX-lea ritmul narativ a scăzut treptat. Fără a fi mult mai scurt decît *Tom Jones, Bîlciul deşertăciunilor* conţine mult mai puţină mişcare. La

începutul secolului nostru fluxul narativ a cunoscut un veritabil impas : eroii din *în căutarea timpului pierdut* sau din *Omul fără calităţi* au nevoie de sute de pagini pentru a face mişcări care în *Tom Jones* sînt redate într-un capitol sau două.

Grupele de_ pp.rsonaie care **participă la** aceleaşi mişcări formează domenii *nnraţvoe__^x dramatice.* In *Regele. Lear, ^e,jExsi^hi,^ă]îpăAmp^Ş¥eâ* imperiului, Lear, KgD±-şi—Cord^lia-aparţin aceluiaşi do-nier^ujicamatic, în timp ce Goneril, Regan, soţii lor şi "Edmund constituie domeniul opus. Mai tîrziu configuraţia se schimbă, deoarece Goneril şi Regan încep să se lupte cu Albany iar Edgar se alătură domeniului lui Lear, datorită opoziţiei între ei şi Edmund. Să numim *orfilmstmţiejnarcitiuăr-sau dra*-w^£căj^laţia_jdin4Ţe^n^^ şi cel al

perşpnaîelor^oiFespu.nzătQaîer-ţJn- text ca *Regele Tjzar,* care foloseşte trei sau patru domenii, fiecare cu trei pînă la şase personaje, este considerabil mai răsunător decît o operă care include numai unul sau două personale în fiecare domeniu. Tragedia clasică greacă şi franceză excelează în orchestraţie atenuată. Racine îşi limitează domeniile dramatice la puţine personaje : în *Fedra* domeniul protagonistului principal este format numai din nefericita regină şi servanta ei Oenone. Dar dacă ţinem seamă de faptul că într-o tragedie clasică confidenţii nu joacă un rol structural independent, ei reprezentînd numai o prelungire a personajului principal, economia de mijloace este şi mai frapantă. Structurile acestea în stea dublă, care asociază pe Fedra şi Oenone, pe Hyppolite şi Theramene, pe Aricie şi Ismene, populează scena în mod agreabil, fără a

adăuga vreo tensiune conflictului : ca în cazul unei *viola d'amore,* un singur set. de coarde contribuie activ la producerea sunetului. Preferind o orchestraţie narativă- mar-bogată-, romanul realist ~aî se--cplului.al- XlX-leă înconjoară personajele principale cu ^-zeci de alte personale minore, fiecare înzestrat cu o iniţiativă proprie ; **sistemele** de alianţă şi distribuirea personajelor în cadrul domeniilor este mai puţin drastică decît în romanele secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea.. O comparaţie între domeniile din *Legături periculoase* şi acelea din *Splendoarea şi mizeria curtezanelor* ilustrează evoluţia tehnică : în timp ce în textul lui Laclos personajele sînt ferm ataşate domeniului lor, pe oare îl părăsesc numai rareori, sub imperiul dragostei sau al urii, în povestea lui Balzac sistemul de alianţe dobîndeşte o fluiditate distinctă : Rubeimpre, Vautrin, Delphine şi Nucingen nu-şi stabilizează nicicînd apartenenţa şi călătoresc cu uşurinţă de la un domeniu la altul, în funcţie de complicatele lor interese.
.

La un nivel mai apropiat de aranjamentul textual, binecunoscuta distincţie dintre" a povesti şi a însceaa„contribuie in feM-e-i.la efectul de densitate. *Âjpwne-e&x\ăiige.~l&*Uri text compact, deoarece economiseşte spaţiu şi'contribuie la aglomerarea evenimentelor dife2»~în.,ie^rrierj,tie...»aFafef©--^ire.,$e succed rapid. Una^iiiitce--^e-4nai atrăgătoare caracteristici ale romanelor scurte franţuzeşti ca *Prinţesa de Cleves, Manon Lescaut. Adolphe, Neastîmpăr, Căderea* şi *Lovitura de graţie* este preponderenţa povestirii faţă de înscenare : e.au-'g'enej^iază" un sentiment, de—Jetqsgrp şi de control,asupra unor zone vaste ale desfăştti^rii_jie,s.tinuîui liman. Citi-

torul are senzaţia că—atenţia pe care o acordă este răsplătită în cel mai înalt grad. Iruasemenea texte nici un amănunt nu poate fi trecut cu vederea fără a pierde o cantitate semnificativă de informaţie ; rezultă că rigurozitatea decodării atinge o eficienţă maximă. Condus cu mînă sigură de către autor, cititorul trebuie să-i accepte disciplina, deoarece efortul de atenţie este aşa de bine răsplătit de amplificarea relevanţei textului.

Şi, în sfîrşit, densitatea relativă depinde de căilş epistemice care conduc spre lumea textului. *Adolphe* nu numai că povesteşte mai mult decît înscenează, ci povesteşte în conformitate cu un sistem de categorii morale abstracte. Această opţiune permite autorului să renunţe la unele detalii ale acţiunii : tonul de generalizare morală contribuie la sugerarea rapidităţii şi a controlului şi de aici rezultă densitatea textuală. Procesul este intensificat în cartea lui Borges, *Loterie în Babilon,* în care un text maximal dens descrie calm p alegorie a întregului univers pe cîteva pagini. O soluţie diferită se concentrează pe amănuntele semnificative, insistînd asupra percepţiei naive şi lăisînd elaborarea de concluzii morale mai abstracte pe seama cititorului. Tehnica defamiliarizării în opera lui Tolstoi, tehnică analizată de formaliştii ruşi, solicită o examinare atentă a aparenţelor ; fiind mai bogate în detalii, asemenea texte sînt mai puţin dense, deoarece raportul text-lume nu favorizează în mod deliberat lumea. Printr-o tehnică similară, schiţele şi nuvelele amplifică la maximum efectul de fragmentare. Acoidul cpncenitrîndu-se asupra unei mici părţi a lumii, ele o plasează într-o lumină neobişnuit de pu-

ternica. O ultimă categorie include textele redută dante, de la proza umoristică a lui Rabelais, pînă la scriitorii contemporani care se joacă cu şemnificantul. Densitatea infanmaţiej unor_jişejnettea"texte alunecă către.....zer.o,$_r$ ca să spunern"aşa, iar mărimea şi densitatea textuală se eliberează de cătuşele referenţiale.....-—.....

Dacă dimensiunile lumilor ficţionale pot varia, aceste 'urni pot fi bogate sau sărace, mai mult sau mai puţin complete. Filosofii care leagă completitudinea de uşurinţa de a infera consideră că. stările de lucruri existente în lumile ficţionale trebuie să fie destul de cuprinzătoare, de vreme ce e necesar ca ele să includă „nu numai ceea ce indică autorul, ci şi tot ceea ce este cerut (atras după sine) prin ceea ce autorul implică" [10]. Legile naturii, care nu sînt în mod specific contrazise de text, aparţin lumilor textului. Lăsînd de-o parte cîteva cazuri notorii, printre care Joseph Andrews, eroul lui Fielding, dat fiind că orice copil născut în ficţiune are un tată muritor, nu există nici un motiv să ne îndoim de această regularitate, atît timp cît textul nu semnalizează vreo excepţie. Dacă însă textul raportează o atare anomalie, atunci, presupunînd că legile logicii acţionează încă, putem face apel la oeea ce filosofii lumilor posibile au numit „mici miracole".

Ne putem imagina, de pildă, o lume în care catedrala Notre Dame de Paris este vopsită în albastru. In timp oe toate celelalte obiecte îşi păstrează pro-

172

173

prietăţiîe pe care le au în lumea reală, menţinînd legile naturii şi lanţurile cauzelor normale, o mică schimbare locală, oarecum miraculoasă, modifică numai culoarea acestor venerabile clădiri./în acelaşi fel, lumea lui Baizac poate fi înţeleasă ca lumea Franţei de la începutul secolului al XlX-lea, uşor modificată prin adăugarea a circa trei mii de personaje. Faptul că acestea corespund surprinzător de bine tendinţelor generale ale societăţii franceze a timpului face parte, bineînţeles, din proiectul lui Baizac, astfel că pentru cititorul preocupat de sociologie absenţa din kţmlea reală a lui Rastignac, Rubempre, Vautrin sau Birotteaui pare să fie un simplu accident. Aceste personaje, s-ar putea spune, dispun de toaite trăsăturile pe care corespondenţii lor reali le-iar putea avea, cu excepţia existenţei. Apariţia lui Rastignac sau a lui Vautrin într-o lume aitît de asemănătoare cu Franţa secolului al XlX-lea ar fi tocmai o astfel de mică minune. Dar lumea lui Baizac fiind bine-cuvîntată cu mii de asemenea minuni, însăşi magnitudinea proiectului justifică atributul de „vizionar" conferit lui Baizac de Albert Beguim, sau chiar titlul de „Dumnezeu-Tatăl", generos oferit de Albert Thibaudet. Şi invers, am interpreta noi oare o lume ficţională în care un copil a fost creat nu de către un tată pămîntean, oi de o divinitate, ca fiind identică lumii reale în toate privinţele, cu excepţia unui mic miracol ?

Dacă credem că Franţa secolului al XlX-lea a fost un dat şi că Baizac n^a făcut decît să confere o existenţă ficţională cîtorva sute de personaje proiectate

174

pe fundalul solid al acelui dat, oare performanţa lui mai merită admiraţia lui Beguin şi a lui Thibaudet ? Dar chiar dacă susţinem contrariul şi presupunem că Franţa secolului al XlX-lea nu esite un dat şi că lumea lui Baizac influenţează într-un anumit sens lumea reală ; într-o serie de aspecte foarte semnificative imaginea noastră despre Franţa secolului al XlX-lea s-a format, în parte cel puţin, pe baza operelor lui Baizac. In realitate, operele lui Baizac au avut şi au mult. mai mulţi cititori decît scrierile istorice asupra aceleiaşi perioade. Poate că nici ■ nu este vorba de o competiţie propriu-zisâ : poate că versiunea lui Baizac e atît de densă şi de convingătoare, încît cititorii nu mai au nevoie de alte relatări. E posibil ca cititorilor lui Baizac să le fi trecut prin minte că romanele *Comediei umane* trebuie, să fie adevărate, un adevărat întreg, bine structurat, din care Vautrin, şi Goriot, şi Grandet fac parte tot atîit de firesc ca şi descrierile complicate ale străzilor Parisului sau nenumăratele referiri la codul civil al lui Napoleon. în acelaşi fel, copiii creaţi de divinităţi nu semnifică miracole locale ivite în nişte lumi normale în alte privinţe ; ei tind mai degrabă să apară în locuri: cu totul deosebite de cele reale şi prezenţa lor ne semnalează proeminenţa *esenţială* a lumii în chestiune, o lume deschisă spre hierofanie, spre miracole şi mîntuitori. Astfel, fiecă lyrnile-iicţioriale--î[5]epFezintă versiuni credibile ale universurilor noasitre^fie-eă- dâîi 6~ ver- ™ i^ŞIÎS^ să—

"di l

^Şl să

estompeze deoseDlreir"dintre legile active în lumea reală şi micile miracole specifice ficţiunii. Ver-

175

slunea lumii dată de Balzac ar fi în egală măsură afectată de descoperirea că,, de fapt, codul civil al lui Napoleon era cu totul diferit de descrierea oare i se face în romane ca şi de constatarea că toate textele

şi pasajele referitoare la Vautrin au fost interpolate mai tîrziu de un alt scriitor. Şi adevărurile copiate de autor, şi personajele inventate aparţin aceleiaşi lumi ficţionale.
Dar de aici nu rezultă oare că, dimpotrivă:, trebuie să ne abţinem de a adăuga lumii ficţionale fapte. şi legi la care nu se face aluzie în text ? Nimeni nu s-a gîndit vreodată să adauge lumii lui Balzac pe toţi strămoşii lui Vautrin, deşi existenţa lor este bineînţeles sugerată de apariţia lui Vautrin. în loc de a suprapopula lumile ficţionale cu zeci de fapte şi legi implicite este mai prudent să limităm aceste lumi la ceea ce este descris sau implicat fără ambiguitate în text.
Această opţiune îşi are dificultăţile ei. De îndată ce calitatea de a avea un văr nu este atribuită în mod explicit lui Vautrin în romanele lui Balzac, rezultată că, pornind de la text şi făiră a postula o lege, improbabilă, potrivit căreia fiecare personaj din *Comedia umană,* are cel puţin un văr, nu se poate conchide care din cele două propoziţii ,.Vautrin are un văr" şi „Vautrin nu are un văr" este adevărată în lumea ficţională în discuţie. De aici concluzia că lumea în chestiune^este incompletă.
Pentru unii scriitori incomplatitudinea~TrrrisTîîttie o trăsătură distinctivă majoră a lumilor ficţionale [:U]. Cu privire la lumile complete putem stabili dacă pentru orice propoziţie *p,* fie *p,* fie negaţia ei non-p este adevărată în acea lume *i.* Dar cum putem ho-
176
tărî dacă „Vautrin are un văr" şi „Lady Macbeth are patru copii" simt propoziţii adevărate sau false în respectivele lor lumi ficţionale ? Nu este de nici un folos, susţin unii, să replicăm că lumile „reale" sînt la fel de incomplete : chiar dacă, în fapt, deocamdată nu ştim să existe sau nu viaţă pe Marte, cel puţin în principiu răspunsul există şi aşteaptă să fie 'ieocopi.rit. Este adevărat că în situaţii mai complexe, în fizica subatomică există stări de lucruri care nu pot fi aflate nici chiar în principiu, dar indeterminarea care guvernează astfel de domenii specifice pare cel puţin să se supună unor constringeri precise. în ficţiune determinarea acţionează ia întîmplare.
O indeterminare de acest fel poate avea cauze banale. în limitele unui text finit nu se poate spune totul. Q^sţeajxii. Borges cu pagini infinit.....de multe
şi infinit de subţiri este un vis irealizabil : textele reale^sînt. numai' reprezentări fragmentare aTe 'unor *MagTM_jyj5e'ra.* Unele tes?te- sînt iremediabil distruse : *Doctor~Fausf*de Marlowe, *"'Suflete•'moarte* de Gogol. Iricomgletijudiiiea poate rezulta din regulilie gerttl4tâ-4îîerâr sau din fantezia naratorului. In tragedia clasică franceză" "ştirile care circulă prin cele două tabere opuse sînt răspândite de un agent fără nume, dar îndemînaitic, precis şi imposibil de identificat. Mulţi naratori moderni ascund informaţii sau se contrazic în modul cel mai confuz. Există texte contemporane, mai mult sau mai puţin tributare tehnicilor de avangardă, care se dezvoltă în jurul unui gol de cunoaştere ; în cazurile cele mai interesante, faptele ascunse nu sînt pur şi simplu inaccesibile ; ele par mai degrabă să fie absente, inexis-
tente în mod radical. *Inchizitorul* de Robert Finget, de exemplu, pune bogăţia extraordinară de informaţie furnizată interlocutorului misterios de bătrî-nul servitor în contrast cu o anumită incapacitate structurală a interogaţiei de a se concentra asupra unor incidente precise. Kafka s-a folosit deja de acest procedeu în *Procesul.*
Astfel tematizată, s-ar putea spune *pusă în scena,* ipeonipiletitudinea poate li interpretată oa o reflecţie atît asupra" naturii fTcţiunii cît şi asu]pra~rIăTuni l«mU^tacajia---Fadicală--este-nuinaî"Tînuî""""aî5tre" numeroasele procedee moderne şi postmoderne de a scoate la iveală proprietăţile semantice ale ficţiunii. în ceea ce priveşte natura lumii, ştim bine cu toţii că, în calitate de locuitori ai unui univers tragic, nu trebuie să ne aşteptăm ca marea literatură să producă altceva decît imagini frinte, opace, ale unei realităţi
indiscutabile^_Te2£ţglg._,d£_Avangardă, *nou-veaux romans,* ficţiuneaj>ostoQd:emă,-toaJte_gâEte[az]ă antimimetic difTcuTtateadejpej^pe!_de^_mţele~g^[1]
pâre incompletă de-^(cuToă'Ee că pro-
^(p
babil diferitej.,caliităţi. ale universului nostru. Aceasta e cel puţin teoria dominantă.
S-ar puitea ca într-adevăr lucrurile să stea astfel ; incompletitudinea şi indeterminarea radicale ar putea să fie aşa de adînc consolidate în mddernitatje şi postmodernitate, încât orice încercare de a le disloca ar eşua. Dar alternativa contrară mi se pare la fel de verosimilă. Dacă uneori anumite proprietăţi stueturale ale textelor devin dominante (starea incompletă, astăzi,

de exemplu, sau procedeele alego-
178
riee în literatura evului mediu tîrziu, sau complexitatea nivelelor de sens în poezia barocă sau manieristă), aceasta nu înseamnă că ele scapă pentru totdeauna de sub control — echilibrul cultural se reface din nou după un timp şi anomaliile, oricît ar fi ele de revelatoare, dispar din nou.

Cgh£run_tati ou inevitabila incompletiitudine a lumilor jicţiotiale, autorii (şi culturile) pot.aiegsJxiîre a otecehtua la maximum sau a o reduce la minimum. ,(^.ilîlîriiB"şî perlcScTere" care" dispun de o concepţie stabilă despre lume sînt de obicei tentate să reducă ^i minimum incompletitudinea lumii. Strategiile cu ajutorul cărora lumile ficţionale simt prezentate ttrept complete pot fi clasificate în două tipuri ide-fale : intensive si extensive. Unui univers real infi-niţ,__j3ine__de±ie«ttinat..4i ..cunoscut, în toate detaliiTe. îi va. _core§.puiide-o-te»d%ţă-de-a_exdiadeltexte de fiţi î
. _oe§puiide-ote»d%ţă-de-a_exdiadeltexte de ficţiune cît mai-mult cu putinţă, ca şi cum diferenţa dinîre lumile iieţionale in«omţ;lete şi universul real ar fi numai de ordin cantitativ şi limitările textelor ficţionale ar fi numai de ordin practic. Construcţii realiste vaste ca *romanele-fluviu* de la Balzac la Zola, de la Galsworthy la Martin du Gard, provin din convingerea că incompletitudinea poate fi depăşită în principiu şi minimalizată în practică. O abordare inversă, mai arhaică şi numai rareori adoptată de autorii de ficţiune, constă în a postula plenitudinea universului cuplată cu existenţa unei Cărţi divine, care o descrie în totalitate. Această Carte fiind de dimensiuni finite, iar înţelepciunea Autorului ei infinită, toate adevărurile imaginabile, întregul conţinut al lui *Magnum Opus* au fost înscrise acolo dinainte de începerea timpului. Pentru a le des-
179
coperi urma, cititorul trebuie să studieze cartea la nesfîrşit, să-i cerceteze sensul literal, simbolic, ana-gogic, descifrînd nenumăratele niveluri semantice, explorînd textele finite în vederea unei interpretări infinite. Cabaliştii n-au ezitat a permuta la nesfîrşit unităţile lingvistice ale Torei, în scopul de a demonstra că sensul fiecărui pasaj se desfăşoară la infinit. Alte cărţi au fosit supuse aceluiaşi tratament şi nu cu mai puţină fervoare. Interpretări oculte, pitagoreice şi mistice s-au constituit în jurul *Divinei comedii* şi al lui *Don Quijote.*

Dimpotrivă, perioadele de...tranziţie şL_conflict tind sa exagereze, la maxiffium.....încomple'titudinea lumilor ficţionale, cu ideea că ea reflectă incompleti-tudinea -lumii.....reale: Iii "asemenea situaţii, sîntem inevitabil tentaţi să îndepărtăm încetul cu încetul toate constrângerile asupra determinării şi să permitem incompletitudinii să erodeze însăşi textura lumilor ficţionale. Modernismul se complace în a ceda acestei tentaţii. Alte perioade şi, în cea pe care o trăim, alte curente caută soluţii alternative. Secolul al XVI-lea, de exemplu, s-a confruntat cu o revoluţie ontologică tulburătoare : destrămarea cosmologiei medievale, apariţia universului deschis, infinit, revenirea mitologiei clasice arătînd că domnia creştinismului se încheiase. Toate acestea nu făceau decît să încurajeze teama că universul nostru este indeterminat şi incomplet, teamă care avea să-şi găsească în curînd un ecou în construirea lumilor ficţionale. O comparaţie între tehnicile dramatice medievale şi cele ale Renaşterii ne permite să înţelegem acest proces.
180
Drama medievală, misterele, Patimile Domnului se refereau la o lume stabilă şi descrisă complet în Cartea Adevărurilor. Aspectul oarecum fragmentar al acestor piese era explicabil prin constrîngerile spectacolului şi putea fi remediat prin referinţa la , concepţia creştină a lumii. Dimpotrivă, structura fragmentară a unei piese de Shakespeare depinde de principii cu totul diferite. în timp ce într-un mister medieval scenele îşi puteau permite să fie scurte şi fără o legătură strictă, dat fiind că textul biblic furniza un fundal care umplea

toate lacunele, în *Regele Lear,* în *Macheth* sau în *Antoniu şi Cleopatra* montajul rapid ca şi schimbările de perspectivă şi liniile secundare de acţiune creează o tensiune între fragmente care se susţin, ca să spunem aşa, prin propriul lor dinamism, asemeni unei picturi baroce, fără a se sprijini pe un text fundamental care le-ar valida.

în *Tamerlan cel Mare* al lui Marlowe intriga e construită pe baza unor maxime care prevăd că Tamerlan trebuie să aibă succes de la prima încercare, în orice acţiune întreprinde^ în plus, trebuie să fie conştient de puterea de care dispune. Dimensiunile supraumane ale lui Tamerlan întrec limitele speciei noastre. Ca. membru saturnian al familiei giganţilor, a căror ramură bahică îi include pe contemporanii săi Gargantua şi Pantagruel, Tamerlan inaugurează un model incongruent al universului, în contrast evident cu calmul ontologic care îi precede sosirea ; el pretinde a fi în legătură cu înseş) bazele universului, cu sursele Ordinei şi întîmplării şi cu domeniul supranaturalului.

ft...

Să numim familia eroilor din care face parte Tamerlan *fondatori ontologici.* Ca toţi eroii, ei se ivesc în lumi dezechilibrate ; dar pe cînd în majoritatea cazurilor figurile minore se mulţumesc să rezolve conflictul şi să instituie un nou contract social asemănător cu cel vechi, fondatorii ontologici caută să modifice înseşi bazele lumii. Respingînd în întregime cadrul de referinţă în care s-au născut, ei sînt purtătorii unui model de lume radical diferită de cea reală. Dar remediul lor pentru o lume agitată este mult prea puternic, iar conflictul pe care ei îl provoacă depăşeşte cu mult dezechilibrul iniţial. Deoarece ei nu înfruntă adversari pe măsura lor, nu există nimic neprevăzut în soluţionarea faptelor lor de vitejie ; predispuşi la victorii nesfîrşite, ca Tamerlan, sau la înfrângerea continuă, ca Don Quijote, principiul lor de acţiune constă în conflictul uniform dintre vechi şi nou. Implacabil, monstruoasa voinţă a lui Tamerlan va cuceri interminabil noi teritorii ; cu aceeaşi tenacitate, Don Quijote este oprit şi înfrînt la fiecare încercare de a impune lumii cadrul său de referinţă.

Şi cu toate acestea, fie victorioase, fie înfrînte, aceste proiecte de lumi suferă de o incompletitudine esenţială şi mai d^Tă^^FTiid

ţ ş i ^Tîrasă^e^rFTncoîTrpietitudinea ficţională obişnuită. Lumea lui Don Quijote sau a lui Tamerlan nu rămîne indeterminată din cauza absenţei detaliilor, există texte mult mai schematice decît *Tamerlan* şi *Quijote* care sînt totuşi mai puţin lovite de indeterminare. De asemena, în nici unul din aceste două cazuri incompletitudinea nu reprezintă o trăsătură pur poetologică, precum în

Shakespeare, Diderot sau în textele romantice sau moderne, în care caracterul fragmentar al prezentării produce, cum am sugerat mai sus, o construcţie dinamică de sine stătătoare, independentă de un - text mai fundamental validant. Din punct de vedere poetologic *Tamerlan cel Mare* şi *Don Quijote* sînt texte destul de simple care respectă cu fidelitate cronologia şi se străduiesc să nu omită nimic important, în fapt, fondatorii ontologici au nevoie de un text fundamental. Acţiunile lui Tamerlan nu izvorăsc numai din opţiuni strategice ; ele se bazează pe concepţia sa asupra lumii, aşa cum o anunţă în numeroasele pasaje recitate adesea cu siguranţă dogmatică, în acelaşi fel, Don Quijote se referă constant la textele fundamentale ale romanelor cavalereşti, în ciuda distrugerii lor de către consătenii săi, preotul şi bărbierul. *Don Quijote* şi *Tamerlan* exemplifică ceea ce am putea numi *mcgvxpl^U^^fteu^iiţo-ᵢM$hᵢ* a cărei particularitate rezidadTn tendinţa ire-presibilă de a devora lumile reale. Lumea proiectată de Tamerlan trebuie să ajungă să cuprindă întregul univers vizibil şi invizibil, nici un obstacol pragmatic nefiind destul de puternic pentru a-i împiedica expansiunea. Nu cu mai puţină tenacitate, Don Quijote citeşte orice eveniment din jurul său în concordanţă cu romanele cavalereşti, fără să fie vreodată descurajat de dovada empirică a faptului că sistemul nu funcţionează. Fapt este că, într-un sens. funcţionează. Regulile limbajului, indeterminarea referinţei şi traducerii fiind ceea ce sînt, Don Quijote

reuşeşte perfect să producă o versiune coerentă a lumii, o versiune. din păcate precară şi incompletă. Utopia devorează realitatea în diverse feluri :
183
lamerian îşi amnueaza adversarii prin IUIUI nmi-tară. Quijote şi-i deconcertează pe ai săi printr-o blîndă încăpăţînare semantică.
Dar Tamerlan, retori cian abil, ştie cum să-şi cîş-tige noi aliaţi : „Pe rege lasă-l", îi spune el lui Theridamos, „fii de mine alături / Şi-n doi vom triumfa asupra lumii" („Forsake thy king, and do but join with me, / And we will triumph all over the world". *Tamburlaine,* I, 172—3). De îndată ce asistă la desfăşurarea retorică a utopiei, Theridamos se hotărăşte să-l urmeze pe Tamerlan. Ceea ce nu înseamnă că i s-a oferit cea mai mică dovadă a adevărului spuselor lui Tamerlan ; mesajul pe care îl aude este pur simbolic. Folosind o expresie introdusă de antropologi, putem spune că Theridamos este' sensibil la „simboluri condensate". Acestea sînt sisteme de semne coerente şi economice, utilizate de societăţile în care domneşte mentalitatea magică sau religioasă. în termenii folosiţi de Mary Douglas „este suficient să atingi o coardă pentru a recunoaşte că orchestraţia este pe scară cosmică. Ca exemple creştine de simboluri concentrate să ne gîndim la împărtăşanie si la mir. Ele condensează un cîmp imens de referinţă, rezumat într-o serie de propoziţii mai mult sau mai puţin legate una de alta" (1973, p. 29).
In piesa lui Marlowe puterea lui Tamerlan este un astfel de simbol : calitatea ei magică vrăjeşte pe spectatori (Zenocrate, Theridamos). Retorica înflorită a tiradelor lui Tamerlan stabileşte un cadru cosmic care dă simbolului rezonanţă. Pe de-o parte Ursitoarele, Fortuna, Jupiter şi întreaga mitologie aduc cerurile în cadrul tabloului; pe de altă parte,
184

aluziile geografice la Egipt, la neguţătorii creştini, la corăbiile ruseşti, la Marea Caspică proiectează simbolul pe întreaga suprafaţă cunoscută a pămîn-tului. Seducerea lui Theridamos corespunde într-o anumită măsură cu descrierea antropologică a ritu-alismului ca semnificînd „o apreciere superioară a acţiunii simbolice", manifestată în două feluri : „credinţă în eficienţa semnelor instituite, sensibilitatea faţă de simboluri condensate" (Douglas, p. 26). Con-versiunea lui Theridamos are loc într-adevăr într-un cadru ritualistic. Incompletitudinea utopiei este compensată de bogăţia copleşitoare a acţiunii simbolice, reprezentată aici de retorica extatică a lui Tamerlan. Proiectul utopic derivă din coerenţa radiantă a simbolului condensat, din puterea sacramentală a lui Tamerlan, legată în mod magic de cer şi de pămînt. Şi totuşi, în contextele utopice credinţa în forţa semnelor instituite este absentă : prin definiţie, ritualurile utopice sînt lipsite de stabilitatea internă a ceremoniilor străvechi. Din această cauză, utopia ya_~-aocenţua *emoţiile rituale* generate de discursul utopic, mai degrabă decît acţiunea rituală prescrisă de tradiţie. Discipolul utopiei va trebui să se pună la dispoziţia noului proiect al lumii, lăsînd la o parte îndeplinirea formală a regulilor moştenite. Aceasta nu înseamnă că proiectele utopice nu au nevoie de o componentă sacră : dar în-**trucît** utopia nu este o sărbătoare a permanenţei, ci implementarea unei lumi noi, desfăşurarea proiectului va tinde să ritualizeze *distrugerea vechii ordini.* împotriva simţului comun, împotriva struc-turii narative tradiţionale şi a psihologiei obişnuite,
185
cruzimea lui Tamerlan sporeşte cu fiecare succes. Fundamentul sacramental al progresului utopic constă în ritualul Morţii.
Deoarece noi înşine trăim într-o lume de tranziţie şi conflict, sîntem tentaţi să lăsăm indeter-'minarea să cuprindă lumile noastre ficţionale. Stra-tegiU.e_jie„aY,ari|^dă-X0^
total *în-
comîpletitu'dinea şi indeterminarea _şi în a exagera" consVcTnfele lor textuale. Dar aceasta nu este sin-gîira~-eaie-p©stbiiăr~SeFiitorii contemporani au opţiunea _de_a construi

lumijiare.xezîsîăriîar.sfie'ctul radical al îndeTerminarii. Pentru a construi sisteme ficţionale .ear.e_,explică situaţia ontologică dificilă în oare ne aflănv-ny-avem nevoie să alegem exagerărea incompleţitudinii sau a indeterminării. Scrii contemporani pot tot atît de bine să inventeze CNnouă. semnificaţie a lumii şi să. creeze un nou mit ^coinplgiituăiftH-^i: determinării.

Aceasta este opţiunea lui Michel Tournier, în Le *Roi des Aulnes (Căpcăunul),* povestea unui proprietar de garaj din Paris, care, la adăpostul unei existenţe banale rămîne în contact cu forţe cosmice nebănuite. Abel Tiffanges este un căpcăun metaforic, care-şi trage puterile de la un prieten şi protector dispărut, de asemenea căpcăun. El exercită cea mai extraordinară şi nebănuită putere asupra lumii ; printr-un simplu act de voinţă el declanşează al doilea război mondial, în timpul căruia, ca soldat şi mai tîrziu prizonier al germanilor, el explorează propria sa ambiguitate abisală. Fiind prin vocaţie un *purtător* de oameni, avînd ca patron pe Sfîntul Cristofor, Abel este capabil de o inversiune

demonică de semne, inversiune care îl transformă într-un *răpitor* de oameni, un Rege al Ielelor în slujba unei şcoli militare germane. In cele din urmă, totuşi, roata se mai învârteşte odată ; ultima inversiune de semne îl transformă într-un purtător benefic de oameni. îşi găseşte moartea în timp ce fuge din şcoala militară, purtînd pe umeri un copil evreu, a cărui viaţă încearcă să o salveze.

Toate elementele din *Tgrngrlan cel Mare şi Don Quijote* se regăsesc aici : lumea în descompunere, mitul personal care explică lumea reală oferindu-i o interpretare neaşteptată, inacceptabilă, puterile extraordinare ale eroului, simbolul condensat, sensibilitatea pentru acţiunea simbolică, noile ritualuri bazate pe emoţie■-'(numite *phorii* de Tiffanges). A fost oare Michel Tournier influenţat de Marlowe sau Cervantes ? Falsă întrebare : într-o epocă tot atît de tulbure ca şi Renaşterea, el a redescoperit drumul de la lumile incomplete la emoţiile rituale.

5 CONVENŢII

Direcţia de atac a discuţiilor anterioare au constituit-o acele practici segregaţioniste care, în numele realismului filosofic, trag linii riguroase de demarcaţie între ficţiune şi enunţurile nonfictionale. Am menţionat convenţionalismul numai sporadic, dar întrucât acest curent nu acceptă nici el abordări referenţiale în teoria ficţiunii, tezele convenţiona-liste merită a fi examinate cu aceeaşi seriozitate ca

r

I i

şi cele adoptate de curentele realiste. Cea mai radicală formă de convenţionalism poate fi întîlnită în doctrina structuralistă, totuşi deseori contexte non-structuraliste fac apel la convenţionalism [1]. Pe scurt,

/'ideea centrală a convenţionalismului este că textele literare nu pot fi considerate ca referindu-se la stări de lucruri reale sau imaginare, deoarece, de fapt, aşa-zisa referinţă este reglementată de convenţii rigide care fac ca acele stări de lucruri să nu fie declt efectele unui joc iluzionistic cu totul arbitrar. După convenţionalişti, nu există suficiente motive să examinăm structura lumilor ficţionale sau interacţiunea dintre acestea şi lumile reale ; realita-

Je^jnikᵛţi«ted

__vnţiile compoziţionale ale rimei în sonete, cH__diviziunea tragediei în cinci acte, sau cu alternarea conflictelor principiale ~Şî~secTrrr-dare în piesele Renaşterii engleze si în romanele epistolare ale secolului al XVIII-]ea. Curentul literar care a urmărit în modul - cel

mai conştient o adecvare referenţială minuţioasă, re^aJismul_este deseori prezentat ca un simplu ansamblului"" convenţii ^s~ cursive şi textuale. Şi, întrucît limba"'şT"discursul ntPpot copia realitatea, convenţia realistă este tot atît de arbitrară şi nonreferenţială ca oricare alta. O astfel de teorie se bazează pe, noţiunea impli-ciţă^ide-convenţie serniotică_xare_iticlu:de.-ca trăsături arbitrariul, o^6Iîgă"tivi'tatea şi caracterul inconştient. In tradiţia semiotică .europeană aceste trăsături îşf^atF originea în teoria semnului lingvistic a lui Ferdinand de Sausjşure. Pentru Saussure partea fonetică a Semnului lingvistic (semnificant)_şj_ con-

prîntr-0 uneSl *apă* nu estelegât de co

4yj^injjej£a^ prîntr-0

legătură..arbjirarâJ_auneSl *apă* nu estelegât de conceptul „apă" în virtutea vreunei cauzalităţi interne ; dovadă, în alte limbi, apei i se spune *eau* sau *wa-ter.* în plus, sensul „apă" trebuie deosebit de obiectul apă. La prima vedere, această situaţie pare inofensivă, pentru că aspectul convenţional al legăturii dintre sunet şi sens, precum şi deosebirea dintre concept şi obiect sînt locuri comune ale filosofiei limbajului de la Aristotel încoace. Noutatea sistemului saussureian constă în sinteza între o teză con-venţionalistă şi concepţia humboldtiană, romantică, văzînd limba ca un cîmp de energie ce exprimă viziunea comunităţi asupra lumii. Componenta clasică, _ garantează organizarea formală a conţinutului semantic al unei limbi într-o reţea arbitrară dar sistematică de opoziţii, reţea ce rămîne independentă de lumea obiectelor, în virtutea deosebirii dintre obiect şi concept. în conformitate cu componenta romantică, reţeaua formală se proiectează asupra lumii şi o organizează pe baza unui soi de d *priori* lingvistic. în procesul de numire a apei *apă,* noi nu aplicăm pur şi simplu o etichetă lingvistică corespunzătoare unui obiect, aşa cum crede bunul simţ ; putem spune mai degrabă că izolăm obiectul *apă* din continuumul natural numai în măsura în care semnul *apă,* al cărui semnificat aparţine unui lanţ de opoziţii formale, ne obligă să o facem [2].

Sinteza saussureiană a fost dezvoltată mai departe de Hjelmslev, care a propus o distincţie universală în limbile naturale între planul expresiei (nivelul fonetic) şi planul conţinutului (aspectul semantic), fiecare dintre aceste planuri fiind, la rîndul său, con-

stituit din formă (principiu structurai) şi substanţă (materia fonetică şi respectiv cea semantică, organizate de formă [3]. în fiecare limbă naturală forma expresiei şi forma conţinutului aranjează şi sistematizează două materii amorfe : conţin uumul fonetic la nivelul expresiei şi universul semiotic la nivelul conţinutului ; acestea, adaugă Hjelmslev, nu se bucură de nici un fel de existenţă semiotică pînă cînd forma nu le ridică la starea de substanţă. Cele două forme, a expresiei şi a conţinutului, fiecare structurînd substanţa ei corelativă, aderă una la alta într-o solidaritate arbitrară numită *semiosis.* Intrucît în tradiţia saussureiană opoziţia este principiul major al organizării formei, universul real devine, în acest sistem, o materie amorfă organizată în substanţă de o reţea lingvistică de opoziţii. Forma reţelei depinde de limbă- şi ca atare se supune numai logicii ei interne ; de aici caracterul ei arbitrar şi convenţional. Această reţea este inconştientă, deoarece, evident, noi nu ne dăm seama cum funcţionează acest mecanism, ci credem, naivi, că universul real există independent de limbă.

Structura în patru termeni a lui Hjelmslev a fost ulterior aplicată la diferite sisteme de semne, inclusiv textele literare. Dintr-o perspectivă semiotică, forma conţinutului se supune numai propriei sale logici opoziţionale interne, pe care o impune materiei amorfe, cu scopul de a o structura ca o substanţă a conţinutului. Mai simplu exprimat, principii semiotice autonome organizează lumea în diferite feluri, făcînd ca orice noţiune de referinţă, reprezentare sau adecvare la realitate să devină orna-

mentală, dacă nu superfluă. Văzute ca fiind guvernate de convenţii semiotice, textele literare nu descriu lumi reale sau ficţionale, ci pur şi simplu manipulează un sens amorf, asupra căruia

ele îşi impun domnia lor arbitrară. I^iscursui._rnitic sau realist este în egală măsură convenţional şi nemotîvat: romanele lui Balzac nu seamănă mai mult cu reâli-tatelTTîecît romanele cavalereşti ; ele se folosesc de o Semiotică diferită,-la. fel de convenţională şi artifieMă: ca oricare alta[4]

Această argumentaţie şi o dată cu ea o practică larg răspândită de analiză textuală se bazează pe două mişcări teoretice : ea atrage după sine, mai întîi, o definiţie a convenţiilor ca sisteme arbitrare cu privire la domeniul pe care îl guvernează ; în al doilea rînd ea porneşte de la ideea că structurile semantice se nasc într-un mod inexplicabil, independent de cîmpul de referinţă pe care ele îl determină în întregime. Convenţionalismul sever combinat cu apriorismul lingvistic respinge îndoielile empirice, şi, deoarece sistemele semiotice constituie realitatea, nici o evaluare empirică a dezbaterii nu va fi vreodată posibilă.

Este poate interesant de notat că în timp ce curentele semiotice au ales calea convenţionalistă, dezbaterea din interiorul lingvisticii a luat o direcţie diferită. Lingvistica contemporană a abandonat treptat apriorismul şi convenţionalismul ei iniţial şi şi-a reorientat atenţia dinspre semiosis — legătura arbitrară dintre sens şi sunet — către universaliile ' limbii, gramaticile naturale şi legăturile cu psihologia cognitivă[3]. Această schimbare, care nu s-a

■r

făcut încă simţită în semiotica literara, indică dificultăţile întîmpinate de punctul de vedere con-venţionalist în una din fortăreţele sale tradiţionale, teoria limbajului.

--^CONVENŢIONALISMUL CLASIC

Dacă prin convenţie se înţelege „un acord între persoane sau naţiuni ; acord general asupra uzanţelor şi practicilor vieţii sociale ; o practică obişnuită regulă, metodă etc." *(Webster's Neiu World Dictio-nary,* 1970), gîndirea tradiţională asupra literaturii a ezitat permanent între o poziţie convenţionalistă şi una nonconvenţionalistă. Teoreticienii clasicismului credeau într-adevăr că literatura se supune unui set de reguli, dar acestea reflectau ordinea naturii fie prin norme stabilite de autorii antici, fie prin observarea directă a naturii de către autorii antici, fie prin observarea directă a naturii de către autorii moderni. în ciuda conştiinţei lor acute a faptului că literatura depinde de norme, adepţii clasicismului nu au dezvoltat o teorie autonomă a convenţiei, dat fiind că normele literare nu se deosebeau de legile naturii, practicile literare diferite de ale lor erau pur şi simplu respinse ca greşite. Abia o dată cu apariţia romantismului, cînd regulile clasice au început să pară artificiale, s-a dezvoltat o teorie a convenţiilor literare considerîndu4e drept norme exterioare, eronate, care împiedică natura să vorbească în propria ei limbă. Mai recent, |ojrnalism,ul-rus a-respînF din nou convenţia, cu argumente nu total diferite-de, isto-

rismul romantic. Noţiunea de defamiliarizare este destinată să pună în contrast noua operă artistică cu convenţiile literare stabilite la un moment istoric dat: un bun scriitor face să apară neobişnuite obiectele şi situaţiile familiare, prezentîndu-le dintr-un unghi neaşteptat şi rupînd cu convenţiile perceptive şi cognitive acceptate.

Dar ideea clasică a lieraturii care se supune unui set precis ţie norme textuale nu a întîrziat să-şi facă dirTnou apariţia ; cîţiva dintre teoreticienii secolului nostru, în special T. S. Eliot, E. R. Curtius şi Michael Riffaterre, formulează cerinţe surprinzător de asemănătoare cu cele ale partizanilor anticilor în secolul al XVII-lea. Afirmaţiile lui Eliot despre natura sincronică a literaturii mondiale sînt o variaţie pe o temă clasică ; interdependenţa textuală este exact ceea ce au subliniat partizanii anticilor opu-nîndu-se veleităţilor de independenţă textuală cultivate de moderni. Accentul asupra interdependenţei textuale poate conduce la subaprecierea puterii referenţiale şi la concentrarea în schimb asupra textelor şi a proprietăţilor lor formale. Devoţiunea faţă de antici scoate la iveală un ataşament puternic faţă de ornament şi eleganţă : Eliot credea că poezia este în esenţă muzică a sunetului sau a ideilor ; funcţia ei socială este să păstreze limba vie. Dar, întrucît muzica poeziei este o muzică a ideilor, ideile există în poezie în special pentru a crea muzică. Şi dacă funcţia socială

a poeziei este să păstreze limba vie, eforturile poeziei trebuie să fie orientate lingvistic. De asemenea, înrudită cu concepţiile anticilor este exegeza lui Curtius, care descrie literatura europeană ca pe o textură de *topoi* ce trec de la p perioadă la
192
193
alta şi de la un text la altul, independent de determinările istorice. Un text literar dat constituie un loc de întîlnire pentru teme şi figuri recurente, derivate în majoritatea cazurilor din epoca clasică. In timp ce manevra antimodernă a lui Eliot elimină forţa referenţială, înlocuind ideile prin muzică şi limbaj, Curtius ajunge la un rezultat similar, redu-cînd textele la ultimul lor numitor comun : banalitatea.
în teoria intertextuală a lui Riffaterre, poetica lui Aristotel întîlneşte semiotica saussureiană într-o sinteză cu totul remarcabilă. Riffaterre denunţă ceea ce el numeşte „eroare referenţială" *(referenţial falla-city),* sugerînd că întocmai cum victimele erorii intenţionale confundă autorii cu textul, noua eroare îi face pe critici să confunde realitatea cu reprezentarea ei.$Jîn limbajul obişnuit cuvintele par să se refere vertical la obiectele pe care le reprezintă, dar în literatură, unde unitatea de sens este întregul text şi nu cuvîntul izolat, elementele lexicale îşi pierd forţa lor semantică verticală şi acţionează unul asupra altuia contextual; producând un nou efect al sensului, *signijicanţcm* Signifioanţa (fr. *signi-fiance)* estg.^di£eî4tă, desenşuL-unui cuvînt dat de dicţionar"; ea este generată îşiguvernată de proprie-
iTTteSrrlbiguităţile şi supradeterminările limbajului poetic);]Concepţia referenţială naivă, spune Riffaterre, nu poate explica efectele poetice, pentru că mecanismele acestora presupun o referinţă constantă la alte cuvinte şi la alte texte. Aceasta este • singura legătură referenţială a operelor literare : textele poetice, care se bazează pe propriile lor forţe, nu vorbesc despre lume, ele se referă numai la alte
194
texte. Dependenţa de textele altor scriitori se îmbina în teoria lui Riffaterre cu respingerea semiotică a autonomiei referenţiale a lumii reale^Credinţa clasică în ideea că anticii au captat Q aată şi pentru totdeauna regulile naturii în textele lor s-a risipit; în locul ei ni se oferă concepţia lui Saussure care separă sistemele semiotice de referenţii lor intangibili, înlocuind lumile poetice cu convenţii de inter-textualitate. în continuă schimbare. ■ j

CONVENŢIA.DUPĂ HUME Şî LEWIS *VERSUS* CONVENŢIA SAUSSUREIANĂ

Locul comun potrivit căruia limba include aspecte convenţionale este periodic repus în discuţie de cîte un gânditor neliniştit şi curînd reinstalat ca adevăr incontestabil. înltr-o revenire relativ recentă a acestei oscilări, W. V. Quine (1936) a arătat că, avîrid în vedere că termenul *convenţie* atrage după sine conceptul de contract conştient, convenţiile lingvistice nu au putut să fie stabilite prin acord deschis, deoarece un asemenea acord presupune o anumită formă de limbă deja existentă. Dezvoltarea limbii trebuie . să fi avut loc mai degrabă prin evoluţie lentă, încercări şi erori care au condus la conglomeratul comportamental pe care îl cunoaştem cu toţii şi care nu seamănă cu convenţiile în nici un sens acceptabil aj termenului. Quine cere filosofiei limbajului să lase la o parte ipotezele inadmisibile despre contractele conştiente, limitîndu-se la stadiul regularităţilor lingvistice reale. Limba nu aparţine familiei convenţiilor, ci aceleia a *obiceiurilor;* în privinţa acestora singurul răspuns adecvat este observaţia atentă.
195
Că răspuns la poziţia lui Quine, David Lewis a propus o analiză a convenţiilor care include contractele nonexplieiite. Poziţia lui Lewis se apropie de definiţia dată convenţiei de David Hume : „un sentiment general al interesului comun, sentiment exprimat de toţi membrii societăţii unul faţă de celălalt şi oare îi determină să-şi reglementeze comportarea -prin, anumite reguli". După cum sugerează rândurile următoare, Hume nu presupune că expresia interesului comun trebuie să fie explicit lingvistică, deşi uneori poate avea şi această formă. Elementul crucial în prezentarea făcută de Hume este că, în fapt, convenţiile nu-şi trag

valabilitatea din promisiuni explicite, ci din referirea la acţiunile celorlalţi :
„Observ că va fi în interesul meu să las pe altul în posesia bunurilor sale, cu condiţia ca el să acţioneze la fel în ceea ce mă priveşte. Cînd acest simţ comun al interesului este reciproc exprimat şi este cunoscut de amândoi, el are drept rezultat o rezolvare şi un comportament adecvat. Şi aceasta poate fi foarte bine numită o convenţie sau un acord între noi, deşi nu face să intervină nici o promisiune, deoarece acţiunile fiecăruia dintre noi au o referire la acţiunile celuilalt şi sînt realizate pornind de la presupunerea că şi celălalt trebuie să-şi execute partea lui" *(A Treatise on Huraan Nature, II, ii, 2).*
în explicarea dată de Lewis convenţiei, referirea la acţiunile altora este modelată după comportarea coordonată şi jocurile de coordonare. Două dintre exemplele sale indică genul de atenţie politicoasă pentru actele celorlalţi pe care teoria sa o pune la baza comportamentului convenţional:

„(1) Să presupunem că dumneata şi cu mine vîs-lim în ritm, barca înaintează cu uşurinţă ; dacă nu, barca merge încet şi nu-şi păstrează direcţia... Depinde întotdeauna de noi dacă vîslim mai repede sau mai încet; nu are importanţă pentru nici unul din noi cu ce viteză vîslim, cu condiţia să păstrăm ritmul. Aşa că fiecare îşi reglează viteza constant, pentru a nu schimba viteza pe care se aşteaptă s-6 menţină celălalt. ^
(2) Să presupunem că mai mulţi dintre noi au fost invitaţi la o petrecere. Nu are importanţă pentru nimeni cum este îmbrăcat. Dar fiecare s-ar simţi stânjenit dacă ceilalţi s-ar îmbrăca la fel şi el s-ar îmbrăca diferit... Rezultă că fiecare trebuie să se îmbrace aşa cum se aşteaptă că se vor îmbrăca ceilalţi; în smocking, dacă ceilalţi vor purta smocking, în ţinută de clown dacă ceilalţi se vor îmbrăca astfel (şi în orice doreşte, dacă ceilalţi se vor îmbrăca fiecare în mod diferit)" (1969, pp. 5—6).'
Cu toate că acordul exprimat stă adesea la baza coordonării, Lewis subliniază absenţa unei comunicări explicite în comportamentul şi jocurile de coordonare. Dacă problema pusă de situaţie sau de joc este familiară, soluţia va fi găsită în mod tacit, pe baza precedentului, dar chiar în cazul unor probleme noi, participanţii abili le pot rezolva fără a comunica între ei şi pot să realizeze coordonarea pe baza criteriului noutăţii : pentru ca ceilalţi subiecţi să observe soluţia şi să se aştepte ca toată lumea să o remarce, soluţia trebuie să fie unică.
Definiţia convenţiei generalizează analiza problemelor coordonării. Rezolvînd asemenea probleme, în-
*** *'4***
I ■'
8 — cda. 59

văţăm cum să tratăm viitoarele situaţii de coordonare, fiecare precedent contribuind la capacitatea noastră de a aborda noi probleme de coordonare. Extrapolarea succeselor trecute ne conduce, la rînduj ei, către „credinţa generală, nelimitată în timp că membrii unei anumite populaţii se conformează u-nei anumite regularităţi ca unei probleme de coordonare recurentă" (p. 41); experienţa concordanţei generale conduce la aşteptarea ei, fapt care întăreşte concordanţa, întrueît toţi membrii grupului se aşteaptă la ceva asemănător. Astfel, grupul ajunge la „un sistem metastabil, autoperpetuat de preferinţe, aşteptări şi acţiuni capabile să persiste nelimitat". Acest fenomen este numit de Lewis convenţie, a cărei definiţie va include o regularitate în comportament, un sistem reciproc de aşteptări şi un sistem de preferinţe, -toate trebuind să fie cunoscute in comun de populaţie :
„O regularitate R în comportamentul membrilor unei -populaţii P, cînd ei sînt agenţi într-o situaţie recurentă. S,. este o convenţie, dacă, şi numai dacă, este adevărat că se ştie de către toţi membrii P că, 4n orice situaţie S, printre membrii din P :
(1) toată lumea se conformează la R ;
(2) toată lumea se aşteaptă ca toţi ceilalţi să se conformeze la R ;
(3) toată lumea preferă să se conformeze la R cu condiţia ca şi ceilalţi să o facă, întrueît S este o problemă de coordonare şi conformarea uniformă la R este un echilibru de coordonare în S" (p. 58).

In lumina acestei definiţii orizontul de aşteptare în cadrul căruia operează scriitorii şi publicul lor
198
poate fi văzut ca fundal al diferitelor jocuri de coordonare, care presupun cooperare tacită între membrii comunităţii literare. Autorul şi.cititorul, trebuie să se înţeleagă unul pe altul şi să fie capabili să-şi coordoneze mişcările cam ca doi oameni care vîslesc într-o barcă conform exemplelor lui Hume şi Lewis. Şi întocmai cum exprimarea acordului nu este necesară pentru a se ajunge la un echilibru de coordonare, nu este nevoie de prezenţa reală a celorlalţi participanţi la joc pentru a ajunge la concluzia dorită. Ne puitem imagina un joc de coordonare — să găseşti un obiect ascuns, o scrisoare sau o comoară ■— în care participanţii nu au voie să ia contact unii cu alţii şi trebuie să descifreze semnele lăsate în urmă de ceilalţi participanţi la joc. Este absenţa celorlalţi participanţi un obstacol insurmontabil pentru găsirea scrisorii sau comorii şi deci obţinerii echilibrului ? Şi, dramatizînd mai mult întrebarea, este moartea unui participant un obstacol ? în *Cărăbuşul de aur* al lui Edgar Poe comoara este găsită, în ciuda morţii lui Kidd : jocul reuşeşte peste generaţii. Absenţa nu afectează în mod necesar jocul, nici jocul nu reclamă absenţa.
Perspectiva Hume-Lewis duce la concluzii opuse celor dezvoltate în interiorul unei paradigme saussureiene. Jocurile în scris sînt o specie a problemelor de coordonare, deşi bazate pe doctrina lui Saussure despre caracterul diferenţiat al oricărui sistem lingvistice. Jacques Derrida susţine că schimbul lingvistic, chiar şi sub formă orală, poartă amprenta a ceea ce s-ar putea numi o scriere „primordială". Doctrina lui Saussure, aşa cum o exprimă Derrida, pleacă de la ideea că orice semn lingvistic este doar o **urmă**
199
a absenţei celorlalte semne. Deoarece aceasta este o trăsătură importantă a sistemelor de scriere alfabetică în care diferenţierea optimă dintre semne cere ca nici un semn să nu monopolizeze una sau mai multe trăsături, ci ca acestea să fie în mod economic distribuite pe întregul sistem, Derrida trage concluzia că limba vorbită este structurată ca şi scrierea, în plus, un semn indică absenţa obiectului pe care îl reprezintă : semnul *eu* funcţionează în absenţa Semnificatului *ego* ca şi cum ar fi o inscripţie a morţii sale. Dar aceasta este o caracteristică a sistemelor /scrise, a căror funcţionare nu cere ca semnatarul să / fie în viaţă. De aci rezultă, crede Derrida, că vorbirea permite şi chiar *presupune* moartea subiectului : „ca şi scrierea, vorbirea exclude prezenţa vocii vii din acţiunea sa". (1967 a, *Supplement of Origin).* Definiţia de mai sus a convenţiei contracara pompoasa ceremonie a morţii subiectului. Modelat ca joc de coordonare, schimbul lingvistic poate uneori să se dispenseze de coprezenţa participanţilor. In-trucît coordonarea poate fi realizată indiferent de absenţă, moartea unuia sau mai multor participanţi nu creează obstacole de netrecut pentru joc. De aceea, absenţa nu trebuie ridicată la rangul de regulă obligatorie a coordonării lingvistice. Ea oferă numai un *exerr&plu* de joc de coordonare, în care, în funcţie de scopul coordonării, participanţii pun accent special fie pe neprevăzutul indiciilor, fie pe caracterul lor familiar. Transmiterea tradiţiilor, credinţelor, riturilor sau textelor în decursul generaţiilor depinde de strategiile de stabilitate care presupun folosirea reiterării ca sursă reciprocă de aşteptare ; apariţia unor noi curente artistice, printre care şi realismul, cere strategii bazate pe noutate şi pe impresionabilitate ca o cheie a echilibrului. In religie, cele două tipuri de strategii duc la sisteme ritualistice şi respectiv la mistere ; în comportamentul social, la politeţe sofisticată *versus* naturaleţe ; în educaţie, la metode repetitive *versus* metode eficiente ; în poezie, la modele formalistice *versus* modele inovatoare.^ Literatura formalişti că, aşa cum a fost analizată de Milman Parry, Albert Lord şi Paul Zumthor funcţionează pe baza unor modele prestabilite, cunoscute atît de poet^cît şi de publicul său. Incifrarea şi decodarea poemelor homerice, a povestirilor sîrbo-croate sau a poeziei trubadurilor are loc prin referiri la scheme familiare ca surse de aşteptări reciproce.
Perspectiva nonsaussur ei ană a lui Hume şi Lewis se extinde la aspectele normative şi inconştiente ale convenţiilor. Cei care susţin că şi convenţiile sînt guvernate de un sistem asemănător cu cel al limbii sînt înclinaţi să accentueze obligativitatea lor şi caracterul inconştient : dat fiind că în paradigma lui Saussure structura lingvistică organizează formal

felul cum înţelegem lumea, noi nu avem nici o posibilitate de a evita constrângerea limbii şi nu putem să argumentăm pe baza, intuiţiilor vorbitorilor. Rezultă o concepţie severă asupra convenţiilor artistice şi literare : obligativitatea şi caracterul lor secret fac ca textele literare să pară a fi ţesute de o mînă convenţională invizibilă, în absenţa autorului, a cărui dispariţie a sărbătorit-o Barthes (1968 a). Invers. într-o lume lewisiană, unde convenţiile Sînt

,y

200

201

stabilizări ale jocurilor coordonării, ele sînt obligatorii numai într-un sens mai slab, *de facto;* mire-sele, în anumite perioade din istorie se îmbracă în alb, numai pentru că această soluţie tinde să devină stabilă ; alte soluţii rămîn totuşi, posibile. In acelaşi fel, în sistemele bazate pe solutiijifli. jocurile li-terarescescfiirnM_Jgoonţenit ; mobilitatea îîîSlH

De aici rezultă o gamă largă de posibilităţi, cît şi nevoia de prevedere şi deliberare : aspectul iremediabil inconştient al convenţiilor saussureiene este, prin urmare, neadecvat. Adevărat, în definiţia lui Lewis o convenţie devine convenţie numai cînd comunitatea *uită* să delibereze asupra oportunităţii ei. Dar amintirile implementării ei pot fi uşor rememorate şi acelaşi joc, sau unul schimbat, poate să înceapă din nou, ducînd la noi soluţii şi la noi convenţii.

E FICŢIUNII

.Teoreticiana literară care se apropie cel mai mult de libertatea şi contingenţa prezente în modelul lui Lewis este Barbara Herrnstein Smith, care a descris un set de principii de cooperare urmărit de cititorii textelor de ficţiune[7]. Datorită, *convenţiei^de ficţionălitate* ^enunţurile literare jşînjF~percepure ca regj^^^n_j!£jtHi£^II3jTigyistice, repre^erjîări care generează propriul lor context...serriantift.ZAcea-stă convenţie reglemem[t]eăza""c"omportamentul cititorilor ^*jsenxtâîi-Ie* o participare maitHriă. qrientetăjîă-tre optima exp3B"âtare_a resurselor textufaleTConven-ţia ficţionalităţii avertizează cititorii că mecanismele referenţiale obişnuite sînt în cea mai mare parte

202

suspendate şi că, pentru înţelegerea unui text literar. datele exterioare înseamnă mai puţin decât în situ-/ aţiile de fiecare zi ; ca atare, fiecare frîntură de informaţie textuală trebuie să fie examinată cu atenţie şi păstrată în memorie.

La Herrnstein Smith convenţia funcţionează ca o constrîngere mai generală asupra lecturii şi interpretării : decodarea maximală este cerută şi de cititorii de istorie, în special cînd tratează despre perioade. îndepărtate. Chiar popularitatea actuală a istoriei şi a biografiilor arată câ mulţi cititori care sînt pregătiţi să coopereze cu textul narativ-descrip-tiv doresc de asemenea să primească informaţii istorice veritabile în schimb. Pe de altă parte, lucrările formuliste arhaice, care de obicei presupun o mare mulţime de prescripţii cunoscute, nu îndreaptă atenţia cititorilor lor către acelaşi gen de efecte ca un text modern ; strategiile lecturii bazate pe precedent se deosebesc de cele căutătoare de noutate şi este firesc ca această deosebire să se reflecte şi în convenţiile ficţionalităţii.

O altă distincţie imj3oj*frantă generată ^ fondaţii] lui Lewis separă *convenţiile propriu-zise* -—care sînt scrigme, stabilo ş4-Mrrg~con'5oTio[f]ate, de soluţii la pro-blemefeZffijperării~— de *jocurile sociale de coordonare,* care cer soluţii în vederea cooperării, dar nu con-duc"i»—med necesar Ta consoîfftarea lor în convenţiiv Dimpotrivă, teoriile semiotice tind să susţină că orice regularitate de comportament semiotic reflectă o regulă a codului semiotic. Analizele poetice ale lui Roman Jakobson, de exemplu, tratează orice structură detectabilă dintr-un poem dat, fie că e, sau nu, accesibilă atenţiei cititorului, ca o expresie a gramaticii poetice care guvernează textul în chestiune. Dar

203

tipologia convenţiei literare trebuie să distingă între

care stabilesc însăşi textura

*j^* ş
procesului de comunicare şi sFmpîele regularîtăţr'cte
venţiiloFTft'eiriare"care ţine seamă de această distincţie, va descoperi cel puţin patru tipuri diferite de convenţii literare.
Mai întîi, convenţiile constitutive fixează regulile majore ale activităţilor sociale : în limbile naturale acest rol îi revine gramaticii ;, într-un joc de foot-bal, regulilor jocului. Existenţa acestor reguli în procesul literar este pusă sub semnul îndoielii şi mulţi scriitori neagă că arta poate fi în mod fructuos comparată cu limba. Dar presupunînd că activitatea literară, fără să fie o limbă *stricto sensu,* poate fi concepută ca un joc de coordonare complexă, există desigur numeroase constrîngeri în afara cărora jocul nu poate să aibă loc. Echilibre de coordonare bine consolidate, ca metrica, forma unui sunet, împărţirea în cinci acte a unei tragedii par să constituie însuşi cadrul pe care este menit să se sprijine procesul comunicării literare.
Un exemplu de metrică ar fi instructiv. Cînd citim sau recitim al doilea dintre următoarele versuri :
— Tu eşti Mircea ?
— Da'mpărate.
— Am venit să mi te-nchini. De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini.
ne aflăm în faţa mai multor posibilităţi. Citite ca proză, silabele bine accentuate vor fi probabil următoarele :
204
II II i
De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini.
l /
Secvenţa „a ta" ar putea fi citită „a ta" sau „a" ta" ; un nou accent poate fi plasat pe „într-o".
/ j i i II i■ /
' De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini.
In ciuda diversităţii de scandări posibile, după ce recitim întregul poem (sau poate mai multe poezii) descoperim câteva regularităţi generale; de exemplu, a treia silabă este virtual întotdeauna accentuată şi foarte des silabele fără soţ sînt accentuate, în timp ce cele cu soţ au şanse să rămînă ne-aecentuate. în mod tacit se conturează o schemă metrică, aceea a alexandrinului, căruia i se conformează fiecare cititor competent de poezie şi aşteaptă ca şi alţii să i se conformeze, deoarece ritmul este o problemă de coordonare şi conformarea la schema metrică furnizează liniile directoare pentru echilibrul de coordonare[8].
în mod similar, eforturile naratologiei moderne au fost îndreptate spre descoperirea convenţiilor constitutive ale naraţiunilor. Cum ştim că un anumit discurs sau dezvoltare textuală este o naraţiune ? La fel cum recunoaştem că o anumită serie de cuvinte este o propoziţie corectă, şi anume pe baza unei gramatici învăţate. Gramaticile narative conţin informaţii despre naratori, conţinutul naraţiunilor, evenimente şi organizarea lor. Majoritatea acestor elemente pot fi înţelese oa soluţii ale unor probleme de coordonare care, prin acordul tacit al publicului,
205
devin convenţii constitutive. Ca şi forma fixă a sonetului există modele narative care cer cititorului cunoaşterea convenţiilor stabilite : naraţiuni la persoana întîi, romane epistolare sau poliţiste se recunosc şi sînt apreciate datorită unui asentiment Consolidat, a cărui natură cooperantă îl face asemănător cu convenţiile lui Lewis [9].
Dar nu toate efectele narative previzibile sînt convenţii propriu-zise. Cititorul contemporan avizat ştie^ foarte bine că romanele de mari proporţii din prima jumătate a secolului trecut foarte adesea tratează probleme matrimoniale, în special cînd autoarea este femeie şi tonul este serios. în aceste romane căsătoria va fi în mod asiduu urmărită drept cea mai bună stare de lucruri pentru protagonişti, sub anumite constrîngeri sociale şi sentimentale. 6 bună cititoare ştie că această regularitate face parte din fundalul romanului şi aşteptarea corectă face ca jocul să decurgă bine. înţelege despre ce este vorba în *Mîndrie şi prejudecată* de Jane

Austeri şi mai tîrziu în *Jane Eyre* de Charlotte Bronte numai dacă te aştepţi sau înţelegi că alianţa matrimonială şi condiţia femeii sînt subiecte majore şi că o relaţie intimă le leagă de roman ca formă literară. Cu toate acestea o astfel de regularitate nu dobândeşte calitatea de convenţie propriu-zisă, pentru că nu se aplică cu o consecvenţă uniformă ; într-adevăr, multe romane ale secolului al XlX-lea nu au subiecte matrimoniale, iar acelea care tratează despre căsătorie o fac în maniere foarte diferite. Situaţia se aseamănă cu jocurile de coordonare în care strategiile pentru cooperare nu sînt încă osificate în

convenţii ; fiecare caz particular de joc, deşi are unele puncte în comun cu alte jocuri, cere abilităţi specifice şi soluţii idiosincratice. Astfel, pre-conven-ţiile vor include acele regularităţi literare care nu ating o perfectă uniformitate şi pot fi deci înţelese ca reguli locale şi indicii pentru un anumit grup de jocuri literare. La nivelul tehnicilor narative o situaţie similară se iveşte, să zicem, în cazul naraţiunii inserate *(La răscruce de vînturi);* pentru ca jocul să se desfăşoare bine, trebuie să ţinem seama de tehnica romantică de a insera o poveste greu de crezut într-o naraţiune la persoana întîi, făcută de o persoană demnă de încredere. Faptul că această tehnică trebuie să fie învăţată nu contravine argumentării, deoarece, aşa cum se întîmplă cu multe jocuri, putem începe cu un set simplu de reguli şi treptat să ajungem să descoperim strategii tot mai complexe.

Deosebirea dintre o simplă lectură şi una mai sofisticată devine esenţială, deci. într-o perspectivă a teoriei jocului presupunem că textele literare sînt construite în jurul cîtorva reguli fundamentale care dau acces la text ; în timp, ce un cititor naiv cunoaşte aceste reguli şi numai pe ele, prin pregătire şi practică pot deveni treptat accesibile strategii mai avansate. întocmai cum un bun jucător de şah stă-pîneşte nu numai regulile elementare ale jocului, ci este capabil să aplice legi strategice, ca principiul scopurilor intermediare sau principiul controlului pătratelor centrale, cititorii avizaţi ştiu cum să detecteze regularităţile invizibile pentru cititorii mai puţin versaţi. Cititorii avansaţi pot şti dinainte că în *Jane Eyre* finalul va duce la o căsătorie şi deci

pot gusta cu plăcere drumul sinuos pînă la el; ei pot să fi înţeles că în romanul In *căutarea timipului pierdut,* virtual, fiecare personaj ascunde o sexualitate ambiguă. Dicotomia lui Lewis între soluţiile bazate pe precedent şi acelea bazate pe noutate poate fi aplicată unuia şi aceluiaşi text literar, în funcţie de orizontul cititorilor săi. Inserarea unei povestiri într-un cadru narativ mai larg poate fi percepută de un cititor naiv ca o inovaţie surprinzătoare ale cărei reguli şi raţiuni el trebuie să le descopere urmărind atent aluziile făcute de autor. Un cititor care nu cunoaşte acest joc nu ştie dacă primul cadru din *La răscruce de vînturi* este menit să fie numai o tranziţie către o relatare mai substanţială, sau dacă este destinat să devină firul principal al secţiunii la care povestirea va reveni după prezentarea manuscrisului. Un cititor mai avansat sau cititorul naiv la a doua lectură va înlocui strategiile descoperirii prin acelea ale recunoaşterii. în timpul celei de-a doua lecturi (sau al cellei sofisticate) tranziţiile de la soluţiile bazate pe noutate către cele bazate pe precedent ajută la sublinierea unei importante componente a plăcerii estetice, componenta pe care tradiţiile romantice şi moderniste, insistînd asupra spontaneităţii, inocenţei, inovaţiei şi surprizei, o neglijează, din nefericire. Ca în toate jocurile în care îndemînarea creşte o dată cu antrenamentul, jocurile literare sporesc plăcerea cititorului de a-d asuma din ce în ce mai puţin riscuri, de a se simţi din ee în ce mai mult stăpîn pe situaţie. Ca şi jucătorul care practică şahul, cititorul antrenat observă creşterea propriei sale capacităţi şi dexterităţi ; el se bucură de progresele făcute şi îi face plăcere să continue

să exerseze. Contrastul abrupt făcut de romantici şi de formalişti între inovaţie şi convenţie trebuie deci temperat, pentru a include asimilarea treptată de noi jocuri, antrenamentul

prelungit al cititorilor şi dobîndirea unui control progresiv asupra noilor tipuri de probleme de coordonare.

întorcîndu-ne la pre-convenţii, constatăm că nu este totdeauna uşor să deosebim regularităţile care aparţin propriu-zis jocului literar de acelea generate de *reprezentarea* convenţiilor sociale stabilite în afara schimburilor literare. Faptul că în tragediile engleze care narează o crimă şi o răzbunare găsim fantome care deseori joacă un rol important în descoperirea crimei *(Hamlet)* poate fi numai un procedeu literar — deşi se poate de asemenea susţine că cei mai mulţi contemporani ai lui Shakespeare credeau în fantome. Dar maximele despre putere care circulau în tragediile epocii Renaşterii („Coroana regală este lucrul cel mai rîvnit". „Orice îngrădire a puterii supreme se opune acelei puteri") descriu fără nici o îndoială convingeri şi practici sociale contemporane textelor. In teatrul spaniol al Secolului de aur şi în tragediile de tinereţe ale lui Corneille codul onoarei respectat de personaje este atît de puternic, încît fiecare din ele i se conformă şi se aşteaptă ca ceilalţi să procedeze la fel, fiecare preferind să acţioneze în conformitate cu el, cu condiţia ca şi ceilalţi să procedeze la fel. Dar este evident că codul teatral al onoarei reprezintă mai mult sau mai puţin fidel o convenţie socială recunoscută în mediul aristocratic contemporan cu piesa. Pentru a complica şi mai mult situaţia trebuie să subliniem că referirea la realitatea socială exterioară textului nu schimbă

209

statutul convenţional al codului în cadrul piesei, doarece publicul de azi este perfect capabil să înţeleagă *convenţiile reprezentate,* chiar şi cînd acestea nu au un echivalent social efectiv în vremea noastră. Utopia şi literatura ştiinţifico-fantastică ne-au familiarizat cu tehnica de a inventa convenţii nonexistente.

Victor Turner remarcă interdependenţa dintre ceea ce el numeşte *drame sociale* — unităţi spontane ale proceselor sociale, compuse dintr-o criză şi o redresare — şi genurile de reprezentări culturale : „Viaţa spune el, la urma urmei este tot atît de mult o imitaţie a artei, cît şi arta, a vieţii". Deşi reprezentarea dramelor sociale se află la originea naraţiunilor literare „unele genuri, în special cel epic, servesc drept paradigme care influenţează modul de a acţiona al unor conducători politici importanţi... eonferindu-le stil, direcţie şi cîteodată constrîngîn-du-i să urmeze inconştient, în momente de crize sociale majore, un anumit curs al acţiunii, dînd astfel formă vieţii" (1980, p. 149). în general, convenţiile reprezentate au deseori un rol normativ, ele acţionează ca sugestii pentru un comportament ideal cerut din partea membrilor comunităţii. De aici rezultă aspectul puternic idealizat al unora dintre aceste reprezentări, atît în literatura clasică, cît şi în cea romantică.- Convenţiile legate de curtarea unei doamne, de pildă, aşa cum sînt redate în romanul *Astree,* sau peste mai mult de un secol, în *Werther,* în *Afinităţi elective* şi în succesiunea prolifică a atîtor nuvele şi romane romantice, încheind cu parodia *Tristan* a lui Thomas Mann, au o notă normativă distinctă ; prea severe pentru a fi simple

210

reproduceri fidele ale practicilor sociale, aceste texte au exercitat totuşi o îndelungă fascinaţie asupra publicului lor, în acelaşi mod în care au făcut-o vieţile sfinţilor în evul mediu : ca modele imposibil de imitat întocmai, dar conferind orientare şi sens comportamentului -social. Cîteodată pre-convenţiile implementează tacit anumite caracteristici ale lumii ficţionale. Cu cincizeci de ani în urmă, respingînd ferm interpretările psihologice ale tragediilor lui Shakespeare, E.E. Stoll a descris „convenţia - calomniatorului crezut" care cere ca personajele pozitive să creadă minciunile şi calomniile sceleraţilor (1933, p. 6—8). După părerea lui Stoll, întrucît credulitatea lui Othello nu are nici o bază psihologică, ea poate fi înţeleasă numai ca o ilustrare a convenţiei calomniatorului crezut, ca şi credulitatea lui Glocester în *Regele Lear* sau acceptarea de către Arden a palavrelor soţiei sale în piesa

Arden din Feversham. Se poate adăuga că la sfîrşitul secolului al XlX-lea piesa lui Ibsen *Nora* sau *O casă de păpuşi* e construită pe o variantă complementară a acestei convenţii : inocenţii nu reuşesc niciodată să se facă auziţi. *Tatăl* lui Strindberg are drept temă iinposibilitaiea de $ nu-i da crezare calomniatorului, chiar şi atunci cînd răutatea lui este evidentă. *Dansul morţii,* de acelaşi autor, este construit în jurul mai multor forme de calomnie şi credulitate. în *Livada cu vişini* de Ce-' hov eroina se lasă convinsă de minciunile unui personaj vag conturat, foarte probabil vicios. în mod cert, regula calomniatorului crezut, care îh forma sa generalizată cere reuşita fiecărei înşelăciuni, nu guvernează comportamentul literar al *publicului.* Nu
211

este nici o convenţie reprezentata, întrucît personajul înşelat nu cunoaşte regula şi, ca atare, nu i se conformează de bună voie. Dar nu este nici o convenţie constitutivă, de vreme ce competenţa literară a publicului nu o presupune. Spectatorul avizat care percepe regula calomniatorului crezut se va aştepta pe de o parte ca Othello să creadă insinuările lui Iago, dar, pe de altă parte, ca martor al unui comportament neloial, va spera ca Maurul să nu dea crezare calomniatorului. Astfel spus, această regularitate generează aşteptări neobişnuite de un grad mai înalt care contrazic aşteptările mai curente. Dar să ne amintim că ipotezele şi teoriile noi în ştiinţă reprezintă regularităţi ale universului într-un mod neaşteptat; conţinutul unei teorii creşte proporţional cu neprevăzutul ei. Regularităţi ca aceea a calomniatorului crezut nu procedează astfel : a arăta în mod consecvent succesul înşelăciunii înseamnă a admite că lumea este guvernată de legi neprevăzute, sau mai bine zis legi care sînt sur-prinzătoare la un anumit nivel, dar sînt previzibile la un nivel mai înalt. Funcţionînd ca un set de *ipoteze* despre lumea ficţională, acest tip de pre-convenţie constituie un element important al mecanismelor referenţiale ale literaturii.
SEMANTICA TRAGEDIEI
Elemente semantice de acest fel pot fi găsite şi în convenţiile constitutive : genurile literare, de exemplu, deseori antrenează ipoteze puternice despre lumile ficţionale.
212
Aceste ipoteze sînt mai puţin vizibile în definiţiile curente ale genurilor, bazate de obicei pe un amestec de criterii aparţinînd aspectelor structurale ale textului literar, caracterizării sale semantice şi condiţiilor receptării sale. Noţiunea aristoteliană de tragedie include imitarea unei acţiuni (o noţiune semantică) şi schimbarea soartei personajelor cu cele două componente ale ei ; răsturnarea *(peripeteia)* şi recunoaşterea *(anagnorisis),* care pot fi privite ca un set de constrîngeri ale conflictului. Catharsis, înţeleasă într-un cadru ritualistic sau într-o interpretare psihologică mai modernă, se referă Ia..procesul de receptare.
(5 multitudine de criterii conduce la definiţii flexibile, într-un articol influent (1956), Morris Weitz susţine că toate conceptele estetice au calitatea de a fi „poroase" sau deschis structurate ; ele rezistă cu tenacitate fixării definitive într-o definiţie. Ş4, „închizi" un concept estetic este ridicol, susţine Weitz, dat fiind că aceasta ar contrazice potenţialul inerent pentru inovaţie pe care îl simţim ca pe o caracteristică esenţială a artei.
Argumentarea lui Weitz exprimă peremptoriu o doctrină familiară, deseori întâlnită în contexte relativiste : un relativist serios crede că nu există esenţe trans-istorice în categoriile culturale, pentru că definiţia lor se face în funcţie de o anumîtă perioadă istorică ; în mod similar antropologul whor-fian consideră că aceste noţiuni sînt dependente de contextul cultural în care sînt aplicate. Dar este nevoie ca respingerea definiţiilor esenţialiste să ne conducă spre un relativism rigid ?
213
*!â*7*
Să presupunem, pentru un moment, că sensul unor* noţiuni estetice ca „artă", „tragedie",

„repre- ■ zentare", dacă folosim chiar exemplele lui Weitz, poate fi explicitat în termenii propriei lor extensiuni logice. Astfel, conceptul de artă ar fi reprezentat de clasa A a operelor individuale de artă. Extensia tragediei se va constitui în clasa T, a tragediilor. Argumentaţia lui Weitz sugerează pe bună dreptate că acestor clase nu li se pot atribui seturi de proprietăţi posedate în comun de toţi membrii potenţiali ai clasei.
într-adevăr, dacă ar exista un astfel de siet de proprietăţi universale ar însemna că fiecare obiect nou care ar pretinde că aparţine respectivei clase ar trebui să posede aceste proprietăţi. O asemenea poziţie ar fi foarte asemănătoare cu cea a criticii neoclasice, oare, cum ştim, avea un punct de vedere foarte îngust. Prin contrast, propunerea relativistă echivalează cu ruperea setului de tragedii într-un număr de subseturi care se exclud reciproc şi sînt indexate istoric sau cultural. Astfel, setul T al tuturor tragediilor se va subdiviza în, să zicem, seturile Tg -al tragediei antice greceşti, Tm al tragediei medievale, Tr al tragediei Renaşterii, Te al tragediei clasice franceze.
Definiţia extensională cere un , cititor/spectator ideal, familiarizat cu *toate* tragediile scrise înainte de o anumită dată arbitrară, să spunem *t,* dar care nu este capabil sau nu doreşte să formuleze o definiţie clară a genului. Dar ştie acest cititor/spectator ce *este* o tragedie ? Cînd este confruntat cu un anumit text sau o anumită reprezentaţie, este el capabil să dea răspunsul corect la întrebarea : „Este acest
214
text sau această reprezentaţie o tragedie ?" Să presupunem că acest cititor/spectator are o memorie perfectă, că textele oferite pentru apreciere au fost create înainrte de data arbitrară *t* şi că el este conştient de acest detaliu cronologic. Pentru a decide dacă un anumit text/reprezentaţie este sau nu o tragedie tot ce are el de făcut este să o compare cu setul de tragedii pe care le cunoaşte. Dacă recunoaşte textul/reprezentaţia ca figurînd pe acea listă răspunsul este afirmativ; dacă nu, textul sau reprezentaţia nu este o tragedie. Dacă însă textul sau reprezentaţia au fost create după acea dată *t,* cazul este imposibil de rezolvat şi, conform teoriei lui Weitz, modelul esenţialist este respins.
Ar avea totuşi un mode] relativist p soartă mai bona ? Ne putem imagina un set - de cititori/spectatori ideali, fiecare familiarizat cu unul dintre seturile de tragedii scrise înainte de data arbitrară *t.* Cititorul *Cg* cunoaşte setul *Tg* sau tragediile greceşti, cititorul O cunoaşte setul Ţr al tragediilor renaşterii etc, un anumit text (sau spectacol) scris înainte de *t* este o tragedie, dacă cel puţin *unul* dintre acei cititori ideali îl recunoaşte ca aparţinînd unui set de tragedii din domeniul său. Iarăşi, este imposibil de a lua o hotărîre pentru un text creat după *t.* Restricţiile care decurg dintr-un model relativist sînt aşa de puternice, îneît unele din consecinţele lor devin evident nedorite. Una dintre supoziţiile modelului este că seturile de tragedii Tg, *Tm* sau *Tr* nu se intersectează : astfel, fiecare cititor fiind-familiarizat mimai ou un singiur set, el nu poate recunoaşte ca tragedie un exemplar care aparţine altui set. De exemplu, potrivit modelului, cititorul
215

ideal cunoscător al tragediilor clasice franceze nu va recunoaşte tragedia lui Euripide *Ifigenia în Taurida,* o concluzie care contravine total intuiţiei. In acelaşi spirit, cum ar putea modelul să explice situaţia textelor care aparţin unui oarecare set *Tj* şi care, drept rezultat al unei reînnoiri sau renaşteri ajung să aparţină de asemenea la un alt set *Ti ?* Cum poate modelul explica fenomenele trans-istorice ?
Istoricistul inveterat va susţine cu ' siguranţă că modelul propus este grosolan simplificat, dacă nu chiar deformat : a reprezenta perioade istorice în mod extensional ca seturi pur şi simplu, cărora textele individuale le aparţin sau nu în mod ireversibil înseamnă să nu pricepi nimic despre cultură.. Feno.-menele culturale, va afirma el, sînt subtile, vagi, imposibil de definit. Un punct wittgensteinian în favoarea sa ar fi acela că cititorii care au denumit

„tragedie" diferite texte sînt de fapt capabili să meargă mai departe şi să aprecieze care alte texte noi sînt tragedii, fără să fie în posesia vreunei trăsături pe care toate tragediile deja scrise şi numai ele o posedă. Caracterizările extensionale grosolane sînt" în mod obligatoriu false. Dar în acest caz cum putem să reprezentăm natura vagă a fenomenelor culturale dacă nu folosim criterii multiple şi o caracterizare flexibilă ? Genurile sînt convenţii constitutive, care se bucură de o relativă stabilitate, dar sînt de asemenea sensibile la mişcarea istorică. Unele, de pildă tragediile, sînt_jdjejţul_de__omogene la nive^semajntlc-lşi. .propun" ipoteze puternice despre lumile ficjionale. în asemenea cazuri criteriile
216
semantice joacă un rol privilegiat în stabilirea convenţiei. După cum vom vedea însă, nici în cazurile bine definite criteaile_^einaiiţice_riuL.sîn,t ...singurele care iau. parte Jajj.ejjniţia genului. -Din punct de vedere semantic, tragedia poate fi caracterizată în contrast cu ontologiile mitologice şi cu secvenţele epice de evenimente. Miturile, fiind naraţi.uni,~jsînt-~~compusa_jdin lanţuri de~evenimente şi, *în,* vn^uţea.„Qatologiei lor ^

I

ş, , ^ţg p£ij^]g]^gy

ca TnddeŢeIdfi4»teligibîlitate pentru evenimentele din lumea profana. CJel care" crede In mituri nu poate săi le pună la îndoială : nu are sens să se întrebe, de exemplu, de ce Tezeu o părăseşte pe Ariadna si de ce Dionisos se îndrăgosteşte de ea. Pentru cei care cred în mituri, ele nu necesită *explanada,* în-trucltîft "calitate de paradigme de semnificaţie chiar ele furnizează explicaţii pentru evenimentele din lumea profană. Faptul că o anumită femeie din viate-reală este abandonată de iubitul ei şi se căsătoreşte cu altcineva, devine inteligibil în lumina mitului Ariadnei. Pentru a fi înţeleasă şi explicată, existenţa precară are nevoie de sprijinul unor lanţuri de evenimente arhetipale.

Atîta vreme cît ascultătorii miturilor aderă la miturile lor, religia mitologică oferă un avantaj considerabil faţă de alte concepţii despre lume (religiile nonmitologice sau modelele ştiinţifice), deoarece ea organizează lumea în mod amănunţit şi durabil. Aşa cum am văzut însă, cînd adeziunea la construcţii mitologice începe să slăbească, retragerea sprijinului comunităţii goleşte mitul de adevărul său absolut şi ceea ce a fost însuşi modelul credibilităţii se transformă în ficţiune. Dar structura ontologică
217

1

utilizată de mituri nu dispare : Jri_§p£cial_disdziiiaea ierarhică a universurilor proeminente şi diferenţierea lîaHtrnirjSfî^^x-isteăţă._xămm~~trăsăttfrî esenţiale ale miturilor transformate în ficţiune. Ficţiunile **vorbesc despre tCmî** cafgpEără^-să aparţină cosmosului real, îXJoIosescIHrepi-fefidament. Ca şi universul c;afr]^'Jum£alfipţiiinii ps.to. apărată..de. lumea _ reală (ori profană) ; naţurj^islaiitel_-&e.--sdiiaibă_totiisi.

,__in timp ce lumile~sicre se bucură de o realitate plenară,.. .care_..nu._£erm,ite punerea de întrebări^ şi nu are nevoie de explicaţii, ficţiunile se_ reduc la o HilEâieTIsSunflarXrUEiar dacă ficţiunile TonTirm-ă

[1] să furnizeze modele explicative pentru lanţuri de evenimente, consumatorii de ficţiune pot revendica dreptul de a evalua pertinenţa şi oportunitatea lor.

Njrngjli DU mji^njqră^j-ţfteyă[ri]" 1 "*nsi^trn+Ţ-r*j mai degrabă adevărul JUimii_se-.J»ă*&aF-ă-- prin mit. Tragediile, Tn schimb, pot fi evaluate ; după cum__arată coîTrpetîţîîTe dramatice din Grecia ""anTIcă, nu ne *l7Ui£X&--SUStjag(i* de. la evaluarea lor. De aici flexibilitatea ficţiunilor : ¸m!odelele explicative fiind constant judecate, Jiic-ţfo~~mle trebuie- oă depună efor~~turi pentru a **li_şe**i recunoaşte_4L..xicce^ta-~-adevărul. Prin urmare, ficţiunea se simte liberă să exploreze ipoteze, să construiască-modele oferite în mod_deliberat pentru apreciere publică. —»

Cînd adeziunea la mituri slăbeşte, cea care are mai mult de suferit este inteligibilitatea evenimentelor

din lumea profană. Legat pînă atunci de evenimente sacre într-o lume proeminentă, destinul uman tinde să-şi piardă principiile explicative de îndată ce legătura mitică slăbeşte. De la imitarea
218
modelelor divine seriile de evenimente umane se transformă în lanţuri autonome, care se supun logicii lor intrinseci. Devine deci necesar ca activitatea fieţională să producă serii de evenimente bine legate, impresionante, pentru ca ponderea modelelor ficţionale să înlocuiască cu succes explicaţiile mitice tocite. E ca şi cînd o teorie mitică a lumii profane ar trebui să fie înlocuită de o altă teorie, sau de un grup de teorii propuse de lumile ficţionale.
Aşa cum a arătat Claude Bremond (1970) în na-ratologie şi George von Wright (1966) în logica acţiunii, evenimentele ascultă de o logică a posibilităţii. In mod remarcabil, logica poemelor epice se desfăşoară în conformitate cu un sistem de preferinţe şi hotărîri, în aşa fel încât la orice stadiu protagoniştii se bucură de un anumit control asupra acţiunilor lor. Este evident că este vorba numai de un control incomplet, dat fiind că mişcările celorlalţi protagonişti şi intenţiile zeilor se împotrivesc constant proiectelor fiecărui actor. Totuşi, constrîn-gerile asupra libertăţii agenţilor derivă în special din situaţia strategică în vigoare la fiecare moment al povestirii, o situaţie creată de hotărîri anterioare şi de intenţiile şi posibilităţile forţelor rivale. în această privinţă poemele epice reprezintă un. fel de „grad zero al naraţiunii", în care nici o constrîn-gere care aparţine unui nivel mai înalt nu afectează înlănţuirile acţiunilor.
în tramele narative epice, cele două părţi, au şanse egale de a cîştiga şi victoria revine, în principiu, luptătorului care foloseşte cu mai multă îndemînare regulile jocului strategic. Dar, aşa cum criticii literari au ştiut dintotdeauna, într-un conflict tragic
219
zarurile sînt măsluite, cel mai adesea de la bun început : astfel, Agamemnon intră fără ezitare în cursa Olitemnestrei, Antigona luptă cu spatele la zid împotriva autorităţilor, Oedip caută un adevăr menit să-l distrugă. Natura înşelăciunii este adesea legată de configuraţia strategică. Racine foloseşte modele conflictuale în care una din părţi nu are nici o şansă să cîştige. în *Baiazid* condamnarea la moarte a protagoniştilor este trimisă Bizanţului înainte de începutul tragediei ; în *Britannicus* spectatorul asistă la diminuarea şanselor unui grup de opozanţi (Britannicus şi Agripina) ; elementul tragic în *Berenice* îşi are originea în faptul că Titus a luat o hotărîre irevocabilă şi rămîne de neclintit.
Alte mijloace, legate numai indirect de configuraţia strategică, pot servi la fel de bine drept filtre de posibilităţi, afectînd soarta jucătorilor. Shakes-peare subliniază adesea idiosincraziile strategice ale eroilor învinşi ; modul în care Hamlet, Macbeth, Lear sau Othello iau hotărâri nu poate decît să le reducă radical sorţii de succes, chiar dacă la începutul conflictelor ei au aceleaşi posibilităţi de reuşită ca oponenţii lor. Eroii tragici ai lui Marlowe, care dispun de o forţă inegalabilă, deviază jocul *în favoarea* lor : invincibilul Tamerlan (Tamburlaine), Evreul din Malta, Doctorul Faustus. Căderea lor îşi are originea în această forţă incomparabilă care îi împiedică să aprecieze corect configuraţia strategică finală. Ei sfîrşesc dezastruos, pentru că şi-au propus ţeluri imposibil de atins.
Printre modurile, specifice de a limita sorţii eroilor trebuie să menţionăm ereditatea *(Strigoii* de
220
- <:-
Ibsen), structura personalităţii *(Dansul morţii* de Strindberg), natura adversarului *(Aşteptîndu-l pe Godot* de Beckett). Distorsiunea tragică a şanselor este deseori paralelă cu perturbări în structura timpului : Barthes, de exemplu, a subliniat caracterul circular al timpului în tragediile lui Racine ; alţi critici au comentat dezarticularea timpului în piesele lui Beckett. Deseori protagonistul tragic nu are nici o alegere reală pentru calea de a acţiona, sau dispune numai de o alegere iluzorie : conflictele tragice sugerează astfel de constrîngeri de ordin mai înalt asupra lanţului de evenimente, constrîngeri care elimină un număr considerabil de posibilităţi strategice. Intrucît forţa unei ipoteze este proporţională cu numărul de posibilităţi pe care le exclude, ipoteza tragică se dovedeşte a fi deosebit de puternică. Ea prezintă

imaginea unui univers în care lanţurile de acţiuni posibile sînt drastic limitate : eroii tragici se izbesc de o lume compactă, închisă.
Dar limitarea drastică a posibilităţilor strategice nu este singura manieră de a caracteriza tragediile : ca toate genurile literare şi în general ca orice convenţie, tragedia este un sistem care se autoreglează. O carenţă locală va fi compensată printr-o suprade-terminare în alte zone. Caracterul compact al universului poate fi indicat şi prin alte mijloace decît filtrarea posibilităţilor sau distorsionarea şansei. Pornind de la faptul că finalul obişnuit duce la dilemă sau la catastrofă, autorii mai puţin dotaţi încearcă să dezvolte teme tragice în sens invers, pornind de la consecinţe. Piesele lui Webster şi Tourneur abundă în crime slab motivate, ca şi cum o slaltu^are cu

catastrofe ar fi un echivalent ai ipotezei tragice. Soluţii care mimează duritatea tragică se folosesc de trăsături exterioare ale tradiţiei tragice. Deoarece distorsiunea şanselor se vede mai bine la nivelele sociale superioare, unde personajele îşi pot dedica întreaga energie procesului de luare de decizii, mult timp folosirea prinţilor şi capetelor încoronate a servit drept substitut pentru elementul tragic ca atare. Cid-ul lui Corneille se numeşte tragedie mai ales pentru că personajele sale sînt regi şi prinţi.
Şi totuşi, în ciuda flexibilităţii ei, tragedia pare că îşi pierde treptat forţa de convenţie literară. Motivul stă, ca pentru orice convenţie pe cale de dispariţie, într-o deplasare a problemei coordonării. Dacă este corectă caracterizarea aici propusă pentru ipoteza tragică, atunci devine evident că a dovedi caracterul compact, închis al lumii reprezintă direcţia principală a eforturilor făcute de filosofi, oameni de 'ştiinţă, gînditori politici şi chiar teologi în ultimul se-col. Ipoteza tragică se bucură de un asemenea prestigiu, se răspîndeşte cu atîta viteză, încît este poate firesc că operele dramatice nu mai sînt mediul ei privilegiat. înseamnă aceasta că tragedia a murit ? Poate că da, în ceea ce priveşte punctul ei de plecare, textul tragic; dar cu siguranţă nu în ce priveşte proliferarea irezistibilă a ipotezei ei strategice. Acest paradox sugerează căripotezele ficţionale despre lume nu sînt îngrădite pentru totdeauna într-un gen ficţional dat. De vreme ce circulaţia lor se face pe întreg spaţiul cultural,, rezultă că teoria ficţiunii nu poate fi izolată de economia generală a imaginarului.
6, ECONOMIA IMAGINARULUI
Polemizez în primele capitole cu acele filosofii ale ficţiunii care încearcă să impună limite rigide asupra fenomenului. în acelaşi timp am adus argumente împotriva textualismului în teoria literară, doctrină care reduce creaţiile literare l-a dimensiunea lor lingvistică, negîndu-le referinţa la lumile ficţionale, Am încercat să dovedesc că textele ficţionale folosesc aceleaşi mecanisme referenţiale şi aceleaşi metode ca şi uzitarea nonficţională a limbii şi că logica unor asemenea texte este înţeleasă mai bine dacă ele sînt examinate în relaţie ou alte fenomene' culturale, în special miturile şi credinţele religioase. Am examinat apoi diferite aspecte ale lumilor ficţionale : limite, distanţă, mărime, incompletitudine, conven-ţionalitate ; şi în fiecare caz am accentuat flexibilitatea lumilor ficţionale şi promptitudinea cu care pot intra în cele mai diverse aranjamente. Propu-nînd un cadru ontologic general pentru ficţiune —■ structurile proeminente — am arătat .că delimitarea ficţiunii de nonficţiune nu se poate face o dată pentru totdeauna şi că ficţiunii nu i se poate atribui un set de proprietăţi constante, o esenţă. în felul acesta argumentele mele intenţionau să sugereze o atitudine antiesenţialistă, atitudine oare a devenit explicită în discuţia despre definiţia tragediei, dar care, sper, a putut fi constant remarcată. însă ezitarea de a adopta o poziţie esenţialistă nu face mai atrăgătoare alternativa contrară, şi anume istorismul. ^Flexibilitatea lumilor ficţionale nu atrage după sine. evoluţia lor în conformitate ou legile istoriei. Filo-

sofia hegeliană ne cere să Identificăm variaţia istorică cu evoluţia teleologică. Dar este schimbarea întotdeauna în concordanţă cu dialectica istorică ? Nu-şi are ea adesea originea în schimbările structurale din interiorul paradigmelor, aşa cum au arătat gînditorii structuralişti ?XEyoluţia istorică a literaturii poate fi uneori atribuită unor cauze externe ca, de exemplu, pierderea încrederii într-o mitologie bine organizată ; alteori, unor presiuni interne, aşa cum s-a întîmplat ou dezvoltarea literaturii fantastice în timpul epocii romantice, sau tocmai instabilităţii gustului, predispoziţiilor capricioase ale Lumii Artelor$Mai mult decît atît, sîntem departe de a şti precis dacă schimbările istorice situate pe un anumit punct de pe harta imaginarului se răspîndesc îndeajuns de repede şi de uniform, pentru a fi socotite o adevărată transformare. Forme mai vechi coexistă cu noi experienţe şi cîteodată le supravieţuiesc ; cu toţii venim încă în contact cu basmele, cu creaţiile mitologice sau cu cele clasice. Părerile şi gusturile sînt împărţite ; în funcţie de interlocutor, noul roman este acum o anomalie uitată sau, dimpotrivă, romanul realist şi personajele sale bine conturate au dispărut demult. Romanele Margueritei Durras şi-au găsit un public abia în ultimul deceniu, dar cele ale lui William Styron s-au bucurat de mult mai mare succes şi, în timp ce printre ceilalţi noi romancieri Durras este mai degrabă o excepţie, majoritatea celor din tabăra opusă menţin o bună legătură cu publicul. Desigur, putem oricînd respinge literatura „filistină" şi criteriile comerciale ; dar în măsura în oare un astfel de refuz generează arbitra-

rul şi îngustimea de vederi nu ar fi aceasta o formă de autoînfrîngere '? în plus, ideea că tensiunile dintre curentele avansate şi lumile imaginare mai tradiţionale poate fi atribuită stării jalnice a epocii noastre nu rezistă la o examinare atentă. Alte perioade au cunoscut tensiuni similare. Cadrele referenţiale postulate de ficţiunea literară nu depind în mod necesar de structura ontologică atribuită lumii reale : onto-logiile ficţiunii intră în relaţii complexe, conflictuale cu cele reale. Apare astfel întrebarea dacă este posibil să menţinem noţiunea de istorie a imaginaţiei, fără să subscriem fie la o concepţie deterministă a istoriei, fie la o concepţie esenţialistă a ficţiunii.

PEISAJE FICTIONALE

Spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea cosmologia modernă cucerise mediul ştiinţific european şi avansa treptat în conştiinţa publică. Anterior, FonitemeUe descrisese plăcereja şi uimirea cu care o mică elită franceză venea în .contact cu noua astronomie. Cosmologia creştină însă era departe de a fi dispărut. Chiar la. sfîrşitul secolului al XVIII-lea, succesul fără precedent al oratoriului lui Haydn *Creaţiunea,* o celebrare entuziastă a vechii cosmologii, nu poate fi atribuit pur şi simplu frumuseţii muzicii. Stfidînd convenţiile muzicale ale epocii, *Creaţiunea* leagă muzica de libret în mod aproape literal. Trebuie sa credem că publicul gusta muzica oratoriului, în ciuda cosmologiei învechite sau poate tocmai din cauza ei ? Cel puţin unii dintre admiratorii contemporani .

cu Haydn trebuie să fi auzit despre noile teorii asupra planetelor oare se mişcă în jurul soarelui ; ei erau cel puţin vag conştienţi că există o cosmologie inovatoare şi totuşi continuau să creadă în vechiul univers, ca o fetiţă care, la vîrsta cînd devine din ce în ce mai evident că Moş Crăciun nu există, ră-mîne fidelă vechilor ei credinţe, deşi intuieşte vag că ele pot fi falsfe.

Această situaţie ilustrează o proprietate remarcabilă a sistemelor ontologice, şi anume faptul că ele rareori impun o loialitate oarbă. Am văzut mai înainte că în structurile dominante obiectele aparţin de două seturi diferite de lumi şi au proprietăţi, funcţii şi pondere ontologică diferită în fiecare set. Lumile care conţin pe individul Isus, stîlpul din casa de cult Kwakiutl sau grota de la Lourdes se deosebesc clar de lumile locuite de fiul lui Dum-nezeu, osia lumii sau Sfînta Fecioară. Lucrurile I stau aşa nu numai pentru sceptici şi pentru mate- | rialişti, ci de asemenea pentru credinciosul care per- I cepe lumea ca fiind profană în textura iei, şi în acelaşi timp sanctificată de' epifania divină. Această epifanie se

manifestă exact în locurile privilegiate neobişnuite, în spaţiile şi fiinţele sfinte care deschid căile de comunicaţie între lumea profană şi cea sacră. AFiinţe şi obiecte sacre, grote miraculoase sau profetice, munţi sacri, locuri de închinare, toate adesftea asigură punctele de contact în care cele două lumi se întîlnesc în ceea ce s-ar putea numi o serie de *fuziuni ontologice.* V

Fuziunile pat fi gîndiite drept complete, în sensul că toate entităţile de la nivelul profan joacă un rol la nivelul sacru. In doctrinele esoterice care predică

simbolismul universal, oricare obiect aparţinînd lumii concrete aparţine de asemenea unei lumi simbolice secundare. într-un asemenea sistem datoria înţeleptului este să găsească fiecărui obiect din lumea aparenţelor locul său din lumea ascunsă, dar cu atît mai reală. împinse la consecinţele lor extreme, toate religiile majore conţin proiecte de fuziune ontologică completă. Nu transformă prezenţa elementului sacru întregul univers, atribuind fiecăreia din părţile sale un sens religios ? în mod similar, proiectele ştiinţifice se bazează deseori pe fuziuni complete : fizica atomică postulează un nivel invizibil al realităţii, care acoperă acelaşi spaţiu ca şi lumea experienţei de fiecare zi, dar care structural este deosebit de ea.

Manifestarea sacrului, cu toate acestea, nu prezintă întotdeauna un caracter pan-cosmic. De obicei, societăţile umane tind să limiteze expansiunea sacrului. Cînd reuşesc, punctele de contact dintre cele două lumi se restrîng la un set bine definit de elemente : spaţiile sacre (temple, case de rugăciune, locuri de sacrificiu), obiecte rituale, perioade de celebrare (ceremonii, festivităţi, festivaluri). Restul spaţiului şi timpului, obiectele şi activităţile non-sacre se supun numai legilor şi constrîngerilor lumii profane.

în consecinţă, imaginea despre lume a unei comunităţi date se poate divide în mai multe *peisaje ontologice Societatea* europeană de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea încă mai păstra elementul creştin ca o componentă esenţială a teritoriului ei ontologic. Acest teritoriu era totuşi mult mai vast

decît lumea creştina : chiar printre aceia care nu erau interesaţi în primul rînd de progresul ştiinţei circula zvonul că se propun noi şi tulburătoare teorii cosmologice. Am putea presupune că majoritatea admiratorilor lui Haydn nu reuşiseră niciodată să studieze noua cosmologie îndeaproape. Totuşi, orice persoană cultă putea să-şi fi propus să se familiarizeze cu noul sistem a cărui existenţă împreună cu cîteva din trăsăturile lui generale era un lucru bine cunoscut de toată, lumea. Dar rămînea posibil să fie proslăvită şi frumuseţea vechii cosmologii care de secole se afla în centrul civilizaţiei ; de aici entuziasmul cu care a fost primit *Creaţiunea* lui Haydn. Oratoriul trebuie să fi fosit privit ca o ocazie magnifică de a explora lumea veche, atât de frumoasă, de apropiată,şi de liniştitoare.

în mod similar ne putem uşor imagina o popu- I laţie care, după ce a trăit mult timp> în umbra unei mari fortăreţe, începe să se răspândească pe suprafeţe mult mai vaste. Piscul de stâncă nelocuibil pe care întemeietorii îşi construiseră castelul lor inexpugnabil este declarat rezervaţie ■ istorică şi folosit numai ca atracţie turistică. Aceasta însă nu împiedică castelul să servească drept centru şi simbol al zonei în continuă extindere : acelaşi rol îl joacă în epoca noastră cosmologia geoeentrieă. /Peisajele ontologice stimulează pluralitatea lumilor ; libertatea de opţiune, cu toate acestea, pare a fi supusă anumitor constrîngeri, deoarece foarte adesea oamenii au sentimentul profund şi stabil că ei locuiesc într-o lume coerentă din punct de vedere ontologic? Dacă majoritatea societăţilor par să accepte sau cel puţin să autorizeze ideea că există o diver-

sitate de peisaje ontologice, rămîne încă posibilitatea de a arăta că numai unul din aceste tărîmuri reprezintă lumea propriu-zisă. Competiţia între tărîmuri învecinate duce întotdeauna

la un proces de focalizare ontologică, la o sortare şi la o ordonare a lumilor. în acest caz, modelul lumii celei mai importante ajunge să joace rolul de normă absolută, un fel de curte supremă care cheamă modelele învecinate la socoteală şi control. în comunităţile care adoptă un model central, păstrînd totuşi şi alte tărîmuri periferice, modelul central va servi ca adevăr suprem şi ca principiu ordonator pentru versiunile celelalte ; în consecinţă, în caz de conflict, modelele periferice trebuie să cedezeJ'în statele europene, de exemplu, / credinţe populare mai vechi decît cosmogonia creş- / tină, adoraţia spiritelor locale, vrăjitoria şi altele de acelaşi fel au coexistat mult timp cu sistemul creştin. Este adevărat că toleranţa nu a însemnat întotdeauna libertate : acceptat la periferie, cel mai neînsemnat pericol de expansiune a vechii cosmologii sau conflict între ea şi creştinism a condus la excluderea, străvechilor credinţe. Rezultă că, dacă ortodoxia impune un model dominant, o face pentru a apăra o anumită focalizare ontologică, o anumită ordine a tărîmurilor coexistente. Dar, dacă examinăm numărul mare de credinţe şi erezii condamnate în numele unui anumit set de convingeri, ajungem la impresia că modelele de lumi sînt într-o continuă stare de fierbere, schimbare şi degradare — înltr-o mişcare permanentă împotriva căreia impunerea dogmatică a unei anumite ordini poate constitui cea mai bună apărare. Astfel, rigiditatea

credinţelor religioase şi-Jn-^genjsral dogmatismul de orice fel ar putea să-şi aibă rădăcinile în nevoia de
stabilitate- şi de normalizare a tărîmurilor/ontologice.
O "asemenea Reglementare este de obicei obţinută prin cîteva procedee de organizare a spaţiului ontologic. Modelele care ocupă zona centrală pot varia între două gxţrem^ui«ziaio£--cQBîEleţă sau_univers
ţ _
ţgL..pt- O<.fai^iune_cogple,,tă_e-ste o structură proeminenta "înecare fiecare element de Ja un anume nivel joaca Un ruj la ^fie^?g~tftrr"'~ecleÎB:rte nivele (reciproca nu este în 'mod necesar valabilă). Un univers plat şam literal este o construcţie cu~un singur nivel, care conţine fără reziduuri "tot ce există şi numai oeˈejj_ce,,exis.tlL- Fuziunile ca şi univer-siTr~iîTeiraT pbt fi alternativ puternice sau slabe. M^M aura reprezentare
â„ja ceea ce
există:, un exemplu fiind universul imaginat de fi-'Josoîîa fizicalistă. Un model literal slab poate coexista cu alte versiuni literale slabe, sau chiar cu alte fuziuni ; astfel, o filosofic mai tolerantă a ştiinţei acceptă mai mult decît o singură reprezentare literală a ceea ce există ; ea poate chiar să admită, uneori, reprezentări nonliterale ale lumii.
La celălalt capăt al seriei, cu fuziuni puternice, lumea sacră tinde să acopere întreaga suprafaţă a celei profane. în fuziunile slabe cele două nivele vin în contact numai selectiv. Credinciosul cultivat de la sfîrşitul secolului al XlX-lea credea într-un univers guvernat de legi naturale ; restrîns la cîteva puncte izolate, sacrul era înconjurat de o textură în întregime străină. Filosofia religioasă a rezolvat

această încercuire fie prin retragerea în cîmpul existenţial moral (întrucît, potrivit acestei opţiuni adevăratul loc al spiritualului este în interiorul subiectului), fie prin postularea unui nevăzut centru sacru al lumii, neafectat de progresul profanului. în ambele cazuri, în inima literalului ne confruntăm cu epifania unei metafore : purtătorul nevăzut al sensului.
La limitele ţărmurilor ontologice descoperim lumi ale răgazului şi tihnei, lumi care deseori derivă din modele mai vechi, abandonate. Fiecare cult"ră îşi are ruinele ei ontologice, parcurile istorice, unde membrii comunităţii se relaxează şi îşi contemplă relicvele ontologice. Zeii greci şi romani au îndeplinit această funcţie pînă tîrziu în istoria culturii europene. Alteori modelele marginale pot fi folosite ca terenuri de antrenament pentru diferite scopuri. Astfel, una din funcţiile ficţiunii, .eşţp de & cultiva aptitudini ca : promptitudinea perceptiva, inducţia

rapidă,.....constr«H!ea--4e.-ipetezernP©sttiterea- de lumi
posibile, ş^ofjşţîcarea-morală";"competenţă lingvistică, conştiinţa valorii' (duipd uuia "â" ^femongtmtrfes^ în
1979):
Amenajarea spaţiului ontologic seamănă în mod frapant cu peisagistica arhitecturală şi cu planificarea urbană. Fuziunile puternice amintesc de folosirea decorului natural de către comunităţile a căror viaţă este strîns legată de natură. Fuziunile slabe seamănă cu oraşele secolului al XlX-lea, în care spaţiul de locuit era clar delimitat de spaţiile verzi, pînă îmtr-atît, încât locuitorii de la oraş trăiau în locuri diferite de cele în care respirau. Modelele literale
231
-..îsftfc
tari elimină varietatea decorului ca şi oraşul imaginar al viitorului, din care regnul vegetal va fi exclus, în sfîrşit, modelele literale slabe pot fi comparate cu metropolele americane haotice, cu împrejurimile lor răspîndite eterogen, legate numai prin reţelele de şosele. Şi aceasta deoarece, întocmai ca aranjamentele urbane care fac posibilă coexistenţa spaţială a unor activităţi incompatibile, planificarea ontologică tinde să evite, ori, cel puţin, să atenueze' divergenţele dintre modelele de lumi opuse. Ea raţionalizează într-o anumită măsură varietatea spaţiului ontologic, astfel că întrebări ca „Propoziţia *p* este adevărată sau falsă ?" pot să vizeze numai o anu-miltă zonă a spaţiului general. La începutul secolului nostru o propoziţie precum „Christos este un Dumnezeu cu chip de om", a cărei valoare de adevăr se afla indubitabil în centrul unei fuziuni medievale tari, puternice, rămîne adevărată în limitele spaţiului adaptat pentru acest tip de declaraţie, fără a fi valabil pretutindeni în spaţiul ontologic — ca şi activitatea de a respira aer curat, care la un anumit punct al istoriei umane se suprapunea cu majoritatea activităţilor omeneşti, dar care devine limitată pentru locuitorii metropolelor moderne. Şi întoomaî ca regulile de comportare socială care prescriu consumul periodic de aer curat, în aranjamentele ontologice complexe există o etichetă care indică în de-taliu care propoziţii trebuie să fie acceptate în diferite situaţii. Propoziţiile care sînt evident valabile în biserică duminica nu-şi păstrează aceeaşi calitate în contexte diferite ca, să zicem, întrunirile profesionale.
232
Ca oricare altă ordine, planificarea ontologică poate atrage după sine reacţii ostile : o boală culturală foarte serioasă ar putea fi numită *.stres ontologic.* _
Generat de dificultăţi de orientare printre com-plexităţile reglementărilor ontologice moderne, acest tip de stres duce la slăbirea adaptabilităţii noastre la spaţiile ontologice. Prima sa victimă a fost Don Quijote. incapabil să deosebească realitatea^*9e_ fic£ ţiune. întrucât între timp distincţiile ontologîce au devenit tot mai subtile şi mai complicate, cei care folosesc aranjamenitele ontologice contemporane trebuie să treacă prin spaţii eterogene, dacă nu direct osjale, unde trebuie să se adapteze rapid, uneori numai pentru perioade scurte de timp, la fel ca locuitorii moderni ai oraşelor care parcurg spaţii uriaşe înitre locuinţă şi locurile de muncă. Dar capacitatea noastră de adaptare ontologică are o limită, şi cînd pragul'a fost atins reacţiile devin inevitabile.
Aceste reacţii variază între nihilism şi nostalgie. Nihiliştii interpretează schimbările de. la un peisaj la altul ca semnalînd absenţa completă a ordinei. Pentru ei fiecare peisaj este numai osificarea unui anumit gen de iluzie. Â te stabili undeva, a locui într-o lume-model este în ochii nihilistului un păcat capital. Dimpotrivă, nostalgicul tînjeşte după timpurile apuse, cînd stabilitatea ontologică reprezenta regula. Nostalgicii de diferite feluri, ducînd dorul după vîrsta' inocenţei, a catedralelor, ordinea victoriană, Viena de la sfîrşitul secolului, sînt fascinaţi de aşa-zisa simplicitate a consimţămîntului cerut de aceste perioade.
. Nihilismul pleacă de la ideea că prezenţa simultană a mai multor modele de lumi anulează credi-
233

bilitaltea fiecăruia din aceste modele. Multiplicitatea lor dovedeşte că toate sînt fictive şi alegerea uneia din aceste ficţiuni se face pe baza unor criterii pur utilitare. Orice versiune este bună dacă serveşte un anumilt scop ; peisajele marginale sau neobişnuite au acelaşi drept la atenţie ca şi versiunile centrale ; centralitatea celor din urmă este numai o chestiune de convenienţă sau convenţie. La rîndul lor, prin respingerea multiplicităţii ontologice, nostalgicii în felul lor consideră ontolog'iile înconjurătoare ca simple erori, cel puţin în comparaţie cu dogmele răsturnate.

Am folosit mai sus termenul „ficţiune" ca fiind sinonim cu eroare. Cei ce folosesc modelele de lumi fac însă în, mod spontan deosebire între ficţiune si eroare, pe.de o parte, şi ficţiune şi adevăr pe de altă parte. Ei ştiu' de asemenea că modelele de lumi pot servi mai multor serii de consumatori. Un model dat poate pierde acordul consumatorilor săi, fără a fi totuşi înlăturat : versiuni demise ale lumii pot găsi al doilea rînd de consumatori. Mitologiile, am văzut mai înainte, supravieţuiesc în acest fel. Nelson Goodman a sugerat cîndva că trebuie să înlocuim întrebarea „Ce este arta ?" prin „Cînd este artă ?" De asemenea, am putea fi pur şi simplu ten-taţi "să întrebăm: „Cînd este ficţiune?" şi să oferim un răspuns pragmatic : ficţiunea este atunci cînd versiunile lumii îşi găsesc al doilea rînd de consumatori.

Dar un răspuns de acest fel nu ar include toate cazurile. Căci dacă ficţiunea ar reprezenta numai o întrebuinţare specială a modelelor produse în altă parte şi mai tîrziu abandonate ca învechite, cum

am putea explica observaţia că "majoritatea societăţilor cunosc activităţile ficţionale nonreligioase ca, de exemplu, „povestirile hazlii" ale cherokizilor, fabulele, anecdotele, basmele. Nu este totdeauna uşor să legăm acestea de mituri mai vechi nefolosite şi degradate. Dimpotrivă, un număr considerabil de poveşti şi snoave îşi au originea în observaţia vieţii sociale curente. Ele par să fi fost create independent de orice alte modele abandonate.

In loc de a defini ficţiunea numai în termeni istorici, ca rezultat al unui mit decăzut, ar trebui mai degrabă să o caracterizăm în termenii planificării ontologice. Considerînd că divizarea spaţiului ontologic în modele centrale şi periferice este o organizare formală foarte generală a credinţelor unei comunităţi, putem defini ficţiunea ca o regiune periferică folosită în scopuri ludice şi instructive. Conţinutul concret al ontologiei marginale va cîntări astfel mai puţin decît poziţia ei în cadrul organizaţiei funcţionale ; într-adevăr, spaţiul ficţional poate găzdui orice construcţie ontologică. Aceasta ar confirma ideea anterioară că ficţiunea este atît o noţi-une pragmatică, cît şi una semantică, întrucît organizarea spaţiului cosmologic se supune raţiunilor de ordin pragmatic, în timp ce structura ca atare este în mod clar semantică. De asemenea, alegerea unor anumite modele care umplu spaţiul ficţional are nuanţe pragmatice. îşi au acesite modele originea în versiuni special construite ? în cele vechi şi înlăturate ? Au fosit modelele reale folosite de ficţiune numai pentru o scurtă perioadă de timp ? Dar regu-larităţile înseşi ale spaţiului periferic posedă trăsături semantice.

-,-^CB PRIVIRE FUNCŢIONALA ASUPRA FICŢIUNII

Deşi încearcă să includă istoria ca o componentă importantă, sugestiile mele nu sînt istoriciste în sensul strict al cuvîntului. Ele nu implică faptul că evoluţia isltorică este determinată în vreun fel de cauze materiale ori culturale. în fapt, modelul sugerează un tablou mai puţin determinist, unul care seamănă cu un joc strategic, de exemplu de şah, în care configuraţia strategică a fiecărei etape a jocului depinde simultan de regulile jocului, de configuraţia existentă în etapele anterioare şi de scopurile strategice precise, urmărite cu mai mult sau mai

puţin talent de participanţi.
în mod similar, economia imaginarului se supune unor restricţii generale diverse, după toate probabilităţile mai flexibile decît cele urmate de jocurile strategice. Acestea includ restricţii cognitive şi evolutive, oa de pildă *restricţia compoziţională,* care cere fiinţelor nonempirice să fie formate în special din elemente empirice sau *restricţia ordonatoare* potrivit căreia dezvoltarea imaginaţiei urmează succesiuni ireversibile (dar nu deterministe) : formele complexe presupun forme mai simple ; drama se . dezvoltă din ritual, în timp ce contrariul nu este valabil *(pace* Artaud) ; cînd miturile devin ficţiune ele o fac masiv, prin conversiunea de panteoane întregi, în vreme ce poveştile se transformă în mituri una cflte una. Economia modelelor de lumi în vigoare la un moment dat depinde bineînţeles de modelele anterioare. Dar, din nou oa într-un joc strategic, economia imaginarului se bazează de asemenea pe sisteme de scopuri şi aşteptări care, în cadrul orizontului istoric furnizat de soluţiile deja existente;
236
schiţează noul model. Noţiunile socio-culturaîe de scop şi aşteptare sînt departe de a fi transparente —• dar este suficient să le menţionăm pentru a atrage atenţia asupra aspectului teleologic al actelor de cultură şi să ne învingem reţinerea de a opera cu , cauze finale. Dacă culturile în ansamblu sînt prea complexe pentru a avea scopuri holistice definibile, cel puţin economia ficţională poate fi caracterizată ca un sistem funcţional [4].
Trebuie subliniat că o^concepţie funcţională a ficţiunii nu atrage .după sine existenţa unor scopuri explicite, unice şi constante : nici nu sugerează ideea că există mijloace stabile de a realiza ' aceste scopuri. Ficţiunea urmăreşte familii de scopuri în mad.....flexibil, depEăsînd.....accentuir2ErpeZuHIs2Qp:ipe alţuj,--at>andonîrid proiecte înainte de a fi realizate, rRpiirtînd fii^pşe~Tn zoriJeT^Triteres' **secundar,** tocmai cînd eşuează în încercări. mai importante, obţi-nînd fortuit ceea ce nu a putut obţine prin efort sistematic. Cţeaţia. ficţională poartă amprenta instabilităţii ; aggasta-Pdate.fi...atribuită multitudinii de scopuri,.., multitudinii de mijloace structurale de a le atinge, absenţei unor dependenţe stabile între structură şi scopuri, sau tuturor acestor factori luaţi împreună.
Dinjtre aspectele teleologice ale activităţii tficţio-nale aş dori să mă refer la scopurile referenţiale ale ficţiunii. Referinţa în ficţiune se bazează pe două principii fundâ*mentăTe~~c'~~ai'e,~~ ■ ~~-de~~şi ~~-sî~~asfe- -posedate în <5rnun~3e~lîcţ[une~~şl de alt~~e activităţi, constituie esenţa privilegiată a ordinii ficţionale : *jxriiil ditţi* i *i ţi* C ţ pegiată a ordinii ficţionale : *jxrincipiul distanţei* şi *principiul relevanţei.* Crearea distanţei este"probăbîT scopul ceT'mSî general al activităţii
237

_____
imaginare :
în Nesenţă operaţia
^ pţ
fundamentală a imaginaţiei, fie ca realizată pe calea
incantaţiei poetice, a
creării unor lumi imaginare, sau pur şi simplu a confruntării cu neobişnuitul şi memorabilul. Zvonul, nemaiauzitul, tensiunile insuportabile ale vieţii sociale şi personale sînt excluse din intimitatea experienţei colective şi aşezate la distanţă, clar vizibile. Virulenţa lor este exorcizată prin expunerea în văzul lumii, dincolo de cordonul sanitar al distanţei exemplare. Saga-urile şi poemele epice sunt exemple de creaţie literară bazată pe personaje şi întîmplări reale. Structura proeminentă cu două nivele (modelul semantic al creaţiei ficţionale) ilustrează aceeaşi operaţie.
provocate cu forţă, egală de splendoarea şi monstru-ozîtă/teavizibile în ţesătura socială,. Dar jvindecarea nu poate avea' loc dacă nu se dovedeşte_ într-un fel äiiăţii. DistanţalsTm-
_^jcţ£ajapiaţ*6ţ ţ
boScă trebuie complamentată cu un principiu al relevanţei. De aici teoria prepoziţională a

semnificaţiei artistice care, deşf~criticabila în*"versiunlle ei mai pedante, surprinde un adevăr important, ineliminabil, anume că artefactele literare nu .sânt proiectate *in* distanţa ficţîonală numai ^nInr~ă"Tî~âamîfăte, "ci că "ele fnîluelîţează vizibil.....ltmTe^"ceTiur"cafe~Te" priveşte. Relevanţa■ nu- trebuie concepută "îrrTonformî-"tâte"ciTun singur model, fie că este vorba de consecinţa logică, de implicarea conversaţională, de ho-tărîrea juridică, sau de ipoteza ideologică. Fiecare
238
din aceste modele e numai o formă posibilă a relevanţei. Exemplele medievale sînit construite ca generalizări : deoarece *X* care a făcut rău a fost aşa de îngrozitor pedepsit, toţi X-ii ciâre~vor face rău vor avea aceeaşi soartă. Acest vulnerabil raţionament, care este vizibil în basmele cele mai arhaice, a supravieţuit victorios vicisitudinilor evoluţiei artistice. Nu numai dragostea Fedrei acordată cui nu se cuvine şi pedepsirea ei mitologică ne impresionează ; *Litera stacojie, Anna Karenina,* infatuările tragice ale naratorului din *în căutarea timpului pierdut* sau *Tunelul* de Sabato subliniază aceMşi lucru. De îndată ce înţelegem generalizarea, *.6'* nouă concluzie conferă acestor ficţiuni prospeţime şi farmec: dacă i se poate întîmpla oricui, mi se poate întîmpla şi *mie.* Dar relevanţa ficţiunii nu se limitează la concluzii logice şi generalităţi morale. Deseori textele ficţionale interesează publicul în special pentru că oferă informaţii despre perioade mai puţin familiare, despre diverse religii, culturi, îndeletniciri, moduri de comportare. Nu citim *Moby Dick* numai pentru a fi martori la hibris-ul şi sfîrşitul tragic al Căpitanului Ahab, ci şi pentru a învăţa ceva despre viaţa trăită pe o balenieră în prima jumătate a secolului al XlX-lea. Cu multă răbdare autorul încearcă să-şi lămurească cititorii asupra vieţii balenelor şi bale-nierelor, şi unii dintre noi sîntem captivaţi de pasajele lungi documentare, întocmai cum unii dintre cititorii lui Balzac gustă meticulozitatea descrierilor sale. Foarte des documentarea însăşi este determinată de nevoia de spectaculos şi vîlvă. Această
239
i
nevoie generează fluxul nesfîrşit de texte ficţionale despre războaie, măceluri şi tragedii excepţionale în viaţa claselor conducătoare sau a proscrişilor.
Schimbarea gustului periclitează soluţiile osificate şi favorizează diversitatea de procedee. Criticii culturii contemporane au observat tendinţa către q reducere drastică a digta^ţeiiicjţio.nalg, care aduce "lu-rnîle~îicţîonăle~cît mai aproape de privitor .^-Cadrele . şi hotarele convenţi^najg_£ax_să_jiispaxiU_^L.8copul "urmărit este^crSafeaj^mpresiei de participare nemij -ftgjîărPrTncîpîuirrelevanţei a fost, de asemenea, contestat : multe texte ficţionale moderne împiedică în mod voit publicul să ajungă rapid la concluzii morale sau de alt fel.
Totuşi, deoarece distanţa nu poate fi abandonată ou totul, golul dintre noi şi statuile hiperrealiste din parcurile americane contemporane nu se va umple niciodată. Ambiguităţile lui Henry James sau ale lui Kafka nu semnalizează sfîrşitul relevanţei ; cel mult ele pot indica o transformare a *tipului* de. relevanţă. Aşa cum simplitatea tonală a compoziţiilor lui Vivaldi este treptat înlocuită de procedee mai sofisticate, culminînd cu sistemele tonal echivoce ale lui Wagner, Richard Strauss şi Mahler, practicile, deductive simple (Mîndria lui Lear îl duce la distrugere) conduc treptat către relevanţa difuză *(Castelul* lui Kafka este o parabolă nedefinită a condiţiei umane).
Lumile ficţionale sînt principalele depozitare ale trăsăturilor structurale folosite în scopuri referenţiale. Ele sînt, în majoritatea cazurilor, legate de lumile obişnuite şi poartă întreaga povară a ipostaze-
240
lor ontologice şi episltemiee, dar reflectă de asemenea sofisticarea tehnică a autorului şi a mediului său şi diferitele scopuri pe care construcţia îşi propune să le atingă. (Josmologiile, aşa cum am văzut, variază de la cele proeminente, structuri cu mai multe nivele, la cele plate, literale. Lumile cele mai luxuriante se înrudesc în special cu bogăţia mitologiilor timpurii, în timp ce lumile ficţionale moderne se mulţumesc cu ontologia austeră. In societăţile istorice sîntem poate îndreptăţiţi să privim ficţiunea ca pe o instituţie menită să ia locul miturilor şi basmelor. In acest sens, n-a debutat ficţiunea ca o construcţie bazată pe

adevăr, deci menită să înregistreze fapte memorabile şi să dea oarecare credibilitate neobişnuitului miturilor ? Dar tendinţa contrară, manifestată în basme, nu a întîrziat să-şi ia revanşa : construcţia bazată pe fantezie se dezvoltă periodic, încercînd parcă sa sfarme aspectul compact al lumilor plate şi să refacă opulenţa caleidoscopică a imaginaţiilor mai puţin încorsetate. Romanele cavalereşti în opoziţie cu poemele epice şi tragediile, literatura fantastică în opoziţie cu realismul, acestea au fost şi mai sint ciocniri ciclice între cele două tipuri de construcţie : fantezie şi adevăr, ciocniri în care şansele de succes temporar depind de contextul religios (deoarece religiozitatea naivă tinde să favorizeze povestirile romaneşti), de mediul social (grupurile libere preferă fantezia şi cele consitrînse înclină către adevăr) şi de nivelul de saturaţie al publicului faţă de unul sau altul din cele două tipuri de construcţie. Astfel, *Quijote* a putut să găsească cititori într-o perioadă suprasaturată de fantezie, în

m

vreme ce *Maestrul şi Margareta* a explodat într-un context în care realismul era impus cu severitate. Variaţiei în bogăţia ontologică i se adaugă principii epistemice. Din nou în opoziţie cu miturile timpurii, creaţia ficţională a adus cu sine o tehnică de a edita şi raţionaliza lanţurile de evenimente, avînd drept rezultat povestiri şi piese de teatru optim concentrate. In comparaţie cu ceea ce ştim despre miturile primitive, inclusiv cele greceşti, naraţiunile obişnuite, anecdotele şi basmele fac dovada unei unităţi compoziţionale remarcabile şi a unei maxime concentrări a interesului asupra subiectului narat. Dar disciplina narativă şi unitatea compoziţională nu au dominat niciodată cu totul. întocmai cum se- | veritatea ontologică a construcţiei bazată pe adevăr a fost atenuată periodic de intervenţia lumilor fanteziei, tot astfel severitatea compoziţională a naraţiunii bine focalizate este periodic contrazisă de dispersie, de aranjamentul defectuos şi de incoerenţă, toate acestea fiind eminamente vizibile în miturile primitive, dar reapărînd în romanele greceşti, cavalereşti, în tradiţiile menippeene şi de carnaval, în multe romane baroce şi ale secolului al XVIII-lea şi din nou în secolul nostru, în contextul modernist şi postmodernist.
în cele din urmă însă, toată această efervescenţă este destul de bine temperată, dat fiind că jliecgre perioadă, indifeenţ^jni^j^
Iar fi aranjamentele ei f ictionale. arela_dispoziţie un mic număr de elementeJndispensaBile. Âproape^ori-unde şi oricînd găsim un set tematic mai mult sau mai puţin complet, cax_e_iaap£inde principalelg_-pFeoeupări umane, sociale sau- exiiteriţial@r-Naşteea, dragostea,

rnoarteâ. succesul şi eşecul, autoritatea sau pierderea ei, revoluţia şi războiul, producţia şi distribuirea bunurilor, statutul social şi moralitatea, sacrul şi profanul, temele comice ale inadecvatii şi izolării, fanteziile compensatorii şi jaaiilte altele sânt permanent prezente, deJa-miturile şi basmele timpurii pînă la literatura contemporană. Schimbările de gust şi deplasarea interesului par să le afecteze numai marginal. De vreme ce avem n.evxăa..de~un spa-triOSwbr^nuit îriŢcare să ne desfăşurăm energia ima-girjLaţieîy-au existe^-întetdearirra"—Şî vor exista lumi ficţionăîeindepărtais. Dar-avem de-asemenea nevoie de lumi ficţionale_ap_ropiate, penicu scopuri mimetice, pTjrrti^rtrstrînge informaţii relevante sau pentru simpla plăcere a recunoaşterii. în plus, găsim lumi ficţionale incoerente pretutindeni, lumi destinate să stârnească vertigiul şi plăcerea transgresiunii. Dis-teaţa?—reîSvanţa şi

vertigiul, combinate în proporţii diferite, dau-fietîarei perioade istorice o savoare__şp_ecifică. Aranjamentele culturale pot să încerce sa[i] stabilizeze aceste componente ficţionale recurente ; neputinţa lor perenă de a stăvili multiplicitatea caleidoscopică permite istoriei ficţiunii să se desfăşoare. Şi totuşi, inevitabila deplasare continuă scoate periodic la lumină elementele familiare şi caleidoscopul istoric nu este decît jocul uimitor al culorilor iradiate de aceleaşi cîteva cioburi strălucitoare.

t

NOTE

1. DINCOLO DE STRUCTURALISM

1. WOODS (1974), examinează în detaliu felul în care ficţiunea pune la îndoială validitatea modelelor logice. Routley (1979) crede că „fenomenele literare" demonstrează convingător insuficienţa unei mari părţi a semanticii formale existente (p. 3).

2. SEARLE (1975 b) schiţează o teorie a actelor de vorbire a discursului ficţional, pe care o voi discuta în Capitolul 2. Epistemologia moderată a lui Goodman conferă ficţiunii artistice un statut mai demn (1978, 1984). Pentru o discuţie detaliată a teoriei referinţei la Goodman, vezi Elgin (1983).

3. Cele mai bune prezentări ale doctrinei structuraliste sînt date de Scholes (1974), Culler (1975), Chatman (1978) şi Rimmon-Kenan (1983). Lucrările lui Rimmon-Kenan şi Prince merg dincolo de teoria literară structuralistă şi includ idei şi material mai recente. Culler (1982) oferă o dezbatere aprofundată a relaţiilor dintre structuralism şi poststructuralism. V. de asemenea P. Lewis (1982) şi schimbul de idei între Hillis Miiller (1980) şi Rimmon-Kenan

(1980). Godzich (1983) analizează receptarea americană a gîndirii lui Derrida, iar Martin (1983) discută fundalul istoric al poststructuralismului în America.

4. Levi-Strauss (1963), pp. 208—209. Trebuie remarcat în treacăt că atît în logică cît şi în filosofia limbajului caracterul arbitrar al semnelor lingvistice a fost întotdeauna un loc comun. însuşi Saussure era conştient de aceasta cînd scria : „Principiul caracterului arbitrar n-a fost niciodată contestat de nimeni" (1916, p. 68).

5. Cea mai puternică declaraţie filosofică contra fonolo-gismului în antropologie este cu siguranţă capitolul lui Derrida "The Violence of the Letter: From Levi-Strauss to Rousseau" (1976 b, p. 101—140). In Pavel (1979) am criticat folosirea modelelor fonologice în analiza mitului, fun-damentîndu-mi argumentele pe constrîngerea fonologiei clasice. într-o carte recentă, Brooks (1984) critică narato-logia structuralistă pentru incapacitatea ei de a reprezenta dinamismul şi temporalitatea naraţiunilor. Vezi de asemenea Graff (1979) şi Margolis (1983), care atacă viguros practicile structuraliste şi poststructuraliste. Hartman (1980) şi De Man (1983) oferă meditaţii asupra stării prezente a studiilor literare ; fără a respinge contribuţiile structuraliste la teoria literară ei pledează în favoarea unei hermeneutici literare reînnoite.

6. Ricoeur (1984), cap. 2, critică teoria semiotică a nara-tivităţii. O prezentare detaliată a controversei narativist/ nonnarativist în teoria contemporană a istoriei poate fi găsită' în Ricoeur (1982), partea a 2-a, secţiunile 1 şi 2.

7. Barthes (1966), Todorov (1968, 1971), Genette (1983) şi Bremond (1973) sînt desigur clasicii perioadei. Genette (1983) răspunde criticilor săi din cei zece ani anteriori, de-mostrînd convingător viabilitatea celor mai bune rezultate ale poeticii structuraliste.

8. De fapt, prima lucrare a lui Propp (1928) a servit drept pas preliminar pentru un studiu istoric al basmului (Propp, 1946). Pentru o evaluare severă a lui Propp (1928) vezi Bremond şi Verrier (1981).

9. Criticilor lui Levi-Strauss (1960), Propp (1966) le opune un răspuns remarcabil-, dar puţin cunoscut.

10. Pentru o prezentare recentă a „pătratului semiotic" vezi Greimas şi Courtes (1982), pp. 308—311. Aplicările lui la analizele narative sînt criticate de Bremond (1982).

11. Kirk (1970) ridică o problemă asemănătoare : „Totuşi, după părerea mea, sensul mitului nu rezidă în vreo algebră a relaţiilor structurale, ci în mod foarte explicit în *conţinutul* său" (p. 71).

12. Dintre discuţiile recente care critică principiul închiderii textuale, v. critica radicală a autonomiei textului în Fish (1982), dar şi poziţiile mai moderate adoptate de Rif-faterre (1978) şi Genette (1982). ′

13. Cu privire la deosebirea dintre proprietăţile estetice şi cele structurale v. Gibbey (1959), Walton (1970), Margolis (1977) şi Pavel (1982, 1985).

14. în special în Chomsky (1957, 1965). Interesant de remarcat, structuralişţii nu au produs nici un răspuns serios la criticile lui Chomsky.

. 15. Cu privire la competenţa literară, vezi Culler (1975), pp. 113—130. Prince (1973, 1982) şi Pavel (1976, 1950 b) propun gramatici generativ-transformaţionale ale conflictului. Contribuţii remarcabile la teoria structurilor narative şi a conţinutului au fost aduse de cercetătorii în inteligenţa artificială. V. Schank şi Abelson

(1977), De Beaugrande (1980), Lebowitz (1984).
16. în special Woods şi Pavel (1970), Rieser (1982), nr. 17 şi 19—20 din *Versus* şi Osuri (1980).

17. Prelegerea lui Kripke la Universitatea din Western Ontario (1972 b) a constituit stimulentul pentru propriile mele cercetări asupra ficţionalităţii. Argumentele mele au fost mult influenţate de Dolevel (1976, 1979, 1980, 1983), Eco (1979) şi Ryan (1981 şi sub tipar). Deopotrivă esenţiale pentru argumentarea mea sînt ontologia artei a lui Danto (1981) şi Margolis (1977, 1980), funcţionalismul lui Putnam (1960, 1970, 1975) şi teoria ficţiunii ca joc de simulare a lui Walton (1970, 1984). Temele dezvoltate în aceste lucrări şi cărţi sînt aşa de intim intreţesute în textul meu, încît n-am putut să mă refer la ele de fiecare dată. Ideile lui Hrus-foowski despre ficţionalitate sînt strîns legate de ale mele şi deseori mi-au influenţat poziţia. Rimmon-Kenan (1983) subliniază legătura dintre poetica narativă contemporană şi activitatea lui Hrushovski şi a şcolii de poetică din Israel. Trebuie să-mi exprim de asemenea recunoştinţa pentru gîndirea luminoasă a lui Sora (1947, 1978) ; ideile sale din cel de al doilea volum sînt prezentate pe scurt în Pavel (1980).

2. FIINŢE FICŢIONALE

î. Russell (1905 b) îşi prezintă argumentul ca o critică adusă lui Frege (1892). înainte de 1905 ontologia lui Russell admitea indivizi nonexistenţi, v. Cocchiarella (1982).
2. O teorie a literaturii în termeni de „pseudo-afirmaţii", bazată pe întrebuinţarea emotivă a cuvintelbr a fost dezvoltată în Ogden şi Richards (1923) şi Richards (1953). Critica ei cea mai cunoscută poate fi găsită în Wimsatt şi Beardsley (1949). Vezi discuţia din Beardsley (1981), pp. 119—1922.
3. Exprimată de Strawson (1956, 1964). Russell (1957) â răspuns pe scurt argumentaţiei lui Strawson din punctul de vedere al filosofiei matematicii.
4. Ryle (1933), articol publicat împreună cu lucrarea lui Moore (1933). Dintre autorii mai recenţi care se ridică împotriva segregaţionismului clasic menţionăm pe Eaton (1972)
, şi Blocker (1974). O discuţie importantă a segregaţionismului este Rorty (1979).
5. Fondată de Austin (1960) şi dezvoltată de Searle (1969, 1975 a, 1979), teoria actelor de vorbire a influenţat teoria genurilor literare (Todorov, 1977), a discursului literar (Pratt, 1977) şi diferite analize dramatice şi poetice. O prezentare iniţială şi o bibliografie se găsesc în Fanto (1978). Fish (1976) şi Margolis (1979) critică vehement unele dintre aceste aplicaţii. Teorii ale ficţiunii bazate pe teoria actelor de vorbire au fost enunţate de Gale (1972), Searle (1975 b) şi Gabriel (1979). Martinez-Bonati (1981) oferă o teorie pătrunzătoare a discursului ficţional, bazată pe un punct de vedere fenomenologic; v. discuţia excelentă din Ryan (1984). Walton îi reproşează Iui Searle folosirea intenţiei autorului în definiţia pe care o dă ficţiunii. Walton susţine că putem considera drept ficţiune texte care nu au fost concepute ca atare de autorii lor.
6. Price (1934—35), Malcolm (1951), Woozley (1952—53) şi White (1957) au propus analize conceptuale ale cunoaşterii şi credinţei, neinfluenţate încă de aplicaţiile semanticii modale formale la epistemologie.
7. în diferite ocazii Putnam insistă asupra similarităţii dintre opoziţia deconstrucţionistă faţă de logocentrism şi opiniile lui Quine asupra indeterminării referinţei ; vezi, e. g. Putnam (1983, 1984). E amuzant de notat că afirmaţiile majore ale lui Derrida împotriva logocentrismului în

P_

_.

filosofia contemporană (1967 a, 1977 a, 1977 b) nu se adresează opiniilor mai severe ale lui Frege, ale lui Wittgenstein sau cartezianiesmului naturalizat al lui Chomsky, ci polemizează cu variantele mult mai deschise şi mai tolerante de logocentrism, de la logica fenomenologică a lui Husserl la analizele bazate pe teoria actelor de vorbire ale lui Austin şi Searle.
8. Un nou interes faţă de problema vocii este semnalat de studiile lui Ong (1982) şi Zumthor (1983), care includ ample bibliografii despre literatura orală. Vocile narative au fost obiectul unei lungi şi bogate tradiţii de cercetări de la Booth (1961) la Genette (1972), Cohn (1978), Banfield (1982) şi mulţi alţii.
9. In această istorioară putem recunoaşte o versiune modernizată a emoţionantei tragedii de Rotrou, *Le Veritable Saint Genest* (1647).
10. Această poveste formează obiectul primelor capitole din *Adolphe* de Benjamin Constant.
11. Articolul lui Meinong (1904), criticat de Russell (1905 a) şi alte aspecte ale teoriei lui Meinong sînt discutate de Findlay (1963). Cu privire la obiectele nonempirice vezi Chisholm (1973) şi Lambert (1974, 1976). Routley (1980), Parsons (1980) şi Lambert (1983) au formulat logica meinon-giană în detaliu. Implicaţiile tratamentelor meinongiene pentru logica ficţiunii sînt discutate critic de Van Inwagen (1977), Lewjs (1978) şi Woods (1982).
12. Howell (1979). O discuţie clarificatoare a modelelor contemporane în teoria ficţiunii se găseşte în Ihwe şi Rieser (1979), articol publicat în acelaşi număr al revistei *Poetics* ca şi articolul lui Howell.
13. Textele relevante sînt cele ale lui Putnam (1970, 1973, 1975), Kaplan (1968), Kripke (1972 a), Donnellan

(1966, 1974)
250
şi Linsky (1977). Schwartz (1977) reuneşte mai multe articole importante asupra subiectului, cu o introducere şi o, bună bibliografie.
14. într-un context diferit, fragmentul 688 din *Pensees* de Pascal pune într-un contrast dramatic identitatea şi calităţile : „dar persoana care iubeşte pe cineva de dragul frumuseţii sale îl iubeşte pe acela ? Nu, deoarece vărsatul care îi va distruge frumuseţea, fără să-l distrugă pe el, va pune capăt iubirii lui. Şi dacă cineva mă iubeşte pentru mintea şi memoria mea, mă iubeşte pe mine ? pe *mine* în.sumi ? Nu, deoarece aş putea să pierd aceste calităţi, fără să mă pierd pe mine însumi". Teoria abrevierii numelor proprii aparţine lui Searle (1958) ; teoria mănunchiului, pe care o voi discuta imediat, porneşte de la Wittgenstein (1953).
15. Adaptarea lui Tate a piesei *Regele Lear* poate fi citită în Summers (1966).
16. Kripke (1979) defineşte referentul „vorbitorului" ca pe „acel obiect despre care vorbitorul doreşte, să, vorbească la un moment dat, şi crede că îndeplineşte condiţiile de a fi un referent semantic al designatorului" (p. 15).
3. LUMI PROEMINENTE
1. într-un context filosofic diferit, tratamente ficţionaliste sînt aplicate din cînd în cînd problemelor epistemologice şi culturale. Două exemple tipice sînt oferite de teoria ficţiunilor a lui Bentham, republicată de Ogden (1932) şi filosofia lui Vaihinger (1911).
2. Kripke (1954) ; un tratament alternativ poate fi găsit în Hintikka (1963). Loux (1969) adună mai multe lucrări importante în matefizica modalităţii.
251
• 3. D. Lewis (1970) şi (1973), pp. 84—91 ; vezi de asemenea Loux (1979), introducere, pp. 46—48.
4. Plantinga (1976), Stalnaker (1976) ; de asemenea Res-cher (1973).
5. Winner (1982) se foloseşte de această metaforă ; Prince (1983) pledează de asemenea în favoarea ei. Wolterstorff (1980) construieşte o cuprinzătoare teorie a artei în termenii lumilor ficţionale. Filosofii fenomenologi ca Ingarden (1965) folosesc o terminologie a componentelor lumii : spaţiu, timp şi obiecte. Clasificarea cea mâi completă şi sugestivă a lumilor ficţionale aparţine lui Martinez-Bonati (1983), care propune patru deosebiri principale : omogen, *versus* eterogen, pur *versus* contaminat, realist *versus* fantastic şi stabil *versus* instabil. VY de asemenea în Dolezel (1984 b), clasificarea lumilor ficţionale la Kafka.
6. V. de pildă Fodor (1974). Putnam (1975 b) discută principiul relevanţei „locale" a explicaţiei, conducînd la ideea autonomiei fiecărui nivel ontologic.
7. Nagel (1974) argumentează convingător că limbajul fizicalist nu poate descrie aspectele fenomenale ale universului aşa cum este perceput din punctul de, vedere al unei specii „date". V. de asemenea poziţia similară a lui Danto (1984).
8. De remarcat că această situaţie nu este reductibilă la logica dialectică. Deşi logica dialectică permite ca predicate contradictorii să fie afirmate despre aceeaşi entitate, teologia negativă îşi îndreaptă atenţia spre cazuri în care predicate contradictorii trebuie să fie folosite pentru a sugera imposibilitatea discursului adecvat.
9. Articolele lui Walton publicate în 1978 prezintă o versiune timpurie a teoriei ; articolul din 1980, scris pentru specialişti literari, lasă de-o parte cîteva aspecte mai teh-
252

race. în 1984. el oferă o versiune prescurtată a teoriei. Evans (1982), pp. 343—372, dezvoltă o teorie a afirmaţiilor existenţiale şi nonexistenţiale bazate pe teoria lui Walton.
10. Eliade (1959), pp. 20—21. Autorii citaţi aici se concentrează pe descrieri fenomenologice ale experienţei religioase la nivel individual (Otto, 1923) sau social (Weber, 1922, Caillois, 1959, Berger, 1967).
11. Din bogata literatură asupra subiectului voi menţiona tratatul lui Cajetan despre analogia numelor (Vio, 1953).
12. Intr-o serie de lucrări recente, Dolezel (1983, 1984) sugerează lecturi pătrunzătoare ale textelor lui Kafka şi Hasek în termenii semanticii lumilor ficţionale. V. şi lucrarea clasică a lui Eco (1979) dedicată unui text de A. Allais.
13. V. de pildă, cap. 72 al părţii a doua, în care Quijote şi Sancho întîlnesc pe Don Alvar Târfe, un personaj din cartea lui Avellaneda. Don Alvar garantează diferenţa dintre Quijote (al lui Avellaneda) si personajul „adevărat" (al lui Cervantes).
4. LIMITA, DISTANŢA, MĂRIME, INCOMPLETITUDINE
1. Estetica modernă susţine că, departe de a zugrăvi pur şi simplu lumile lor, textele ficţionale le creează, ori le întemeiază. Faptul că am folosit termeni ca „zugrăveşte" sau „se referă la" nu implică opoziţia mea faţă de această poziţie : un text *zugrăveşte* sau *se referă* la lumea sa în sensul că ne furnizează detaliile necesare asupra ei. Se poate spune, de exemplu, că pictura lui Bocklin zugrăveşte Insula Morţilor, fără a nega că ea o creează sau o întemeiază. Dar nu doresc nici să apăr o poziţie „creatoare" ne-

tmm

condiţionată : în multe cazuri textele pornesc de la lumi deja existente, fie ele reale, mitologice sau ficţionale şi adaugă numai cîteva detalii noi. „Creaţia are un sens gradual şi nu discriminatoriu : textele îşi creează lumile lor mai mult sau mai puţin.

2. Vezi Ancei (1938), ale cărui idei derivă din şcoala franceză de „geografie umană".

3. Ehrlich (1955) traduce noţiunea ca „deautomatizare" ; vezi discuţia din cartea lui Steiner asupra formalismului rus (1984) ca şi comentariile lui Todorov asupra noţiunii (1984).

4. Vezi Lord (1960), Parry (1971) şi Băuml (1984). Un punct de vedere diferit care insistă asupra principiilor poetologice şi efectelor estetice în poezia arhaică este susţinut de Sternberg (1978, 1983).

5. Pentru un studiu erudit asupra elocvenţei în literatura barocă vezi Fumaroli (1980), care înţelege retorica mai puţin ca un ansamblu de modele formale decît ca ' un sistem flexibil pentru organizarea conţinutului moral şi literar.

6. Suleiman (1983) demonstrează cum semantica autoritară a romanelor cu teză are consecinţe importante asupra structurii lor. Studiul ei sugerează moduri de a corela studiul semantic şi stilistic al textelor literare.

7. Walton (1980), p. 6 ; această lucrare reprezintă o sinteză a două contribuţii anterioare din 1978. Motivele pentru care sîntem mişcaţi de destinul fiinţelor ficţionale au fost discutate în profunzime de esteticieni; vezi Radford şi Watson (1975), Paskins (1977), Skulsky (1980), Guthrie (1981). Shaper (1978) şi Rosebury (1979) abordează tema înrudită a suspendării neîncrederii.

8. Cohn (1982) citează declaraţia revelatoare a iui Thorrias Mann despre caracterul indirect al scrisului, care permite autorului să interpoleze între el şi cititor o a doua voce pe care o auzim: „cînd... un domn se anunţă şi perorează, un domn care nu este în nici un fel identic cu autorul povestirii, ci este un observator vag şi imaginar".

9. Pe lîngă Frank (1963) vezi numărul din *Criticai In-quiry* 4 (Winter, 1977) dedicat subiectului, ca şi Mitchell (1980).

10. Wolterstorff (1976), p. 125 ; o dezvoltare ulterioară a teoriei se găseşte în Wolterstorff (1980). Pentru -o abordare penetrantă a ultimului subiect, vezi Walton (1983 b).

11. Castaneda (1979), Howell (1979) şi Routley (1979), printre alţii.

5. CONVENŢII

1. Astfel, Schmidt (1980, 1984) combină o teorie literară empiristă şi ştiinţifică cu un convenţionalism radical.

2. Saussure a fost întotdeauna o figură evazivă. Discipolii elveţieni şi francezi timpurii (Bally, Meillet) au dezvoltat aspectele sociologice şi stilistice ale învăţăturii sale. Fonologiştii din şcoala de la Praga şi distribuţionaliştii americani au apreciat noţiunea sa de sistem lingvistic. Hjelmslev, şi mai tîrziu Barthes au văzut în Saussure părintele semiologiei. Derrida, Lacan^j po£^ructuralişjii- ame-^ ricani îi atribuie o metafizica" a diferenţei anti-aristote-ltanăXJPentru 6" prezentare echilibrată a ideilor lui Saussure vezi Culler (1976). Angenot (1984) oferă o critică pertinentă modului în care diferite teorii s-au folosit de numele şi de ideile lui Saussure spre sfîrşitul deceniului al şaselea şi începutul celui de-al şaptelea. Semiotica lui Eco

(1976, 1984) dovedeşte posibilitatea de a construi o sinteza între teoria saussureiană şi tradiţia filosofiei limbajului, analitică sau nu.

3. Deşi contribuţia lingvistică cea mai importantă a lui Hjelmslev, (1949) a fost tradusă în engleză, impactul ei direct asupra lingvisticii şi semanticii americane rămîne foarte limitat. De la bun început, critica virulentă făcută de Chomsky modelelor structuraliste (1956, 1957) a făcut să pară învechite cele cîteva încercări de a studia gîndirea lui Hjelmslev. Numai datorită semioticii şi structuralismului francez numele lui a început să fie din nou menţionat spre sfîrşitul deceniului al şaselea. Un studiu critic asupra contribuţiilor şi influenţei sale rămîne încă un deziderat major.

4. Barthes (1968 b), Hamon (1973), Brooke-Rose (1980) ; Pavel (1985) a) critică teoria convenţionalistă a realismului. Importantul articol al lui Brinker (1983) se opune ferm convenţionalismului radical. V. în acelaşi sens atacul lui Hirsch împotriva convenţionalismului.

5. în special în Chomsky (1975, 1980), Piatelli-Palmarini (1980) oferă cea mai bună colecţie de articole referitoare la teoriile constructiviste şi nativiste (sanineiste) în psiholingvistică. La paginile 287—309 aricolul lui Putnam (1980) propune o critică distrugătoare a argumentelor nativist-radicale.

6. O istorie a noţiunii între 1500 şi 1750 este furnizată de Manley (1970). V. şi Reeves (1982).

7. Herrnstein Smith (1978), pp. 24—40. Un studiu important al convenţiilor lecturii, conţinînd o introducere teoretică şi preţioase indicaţii bibliografice este Mailloux (1982).

8. Pentru a simplifica exemplul folosesc un sistem de accent pe două nivele, deşi e posibil să

reprezentăm mai
256
multe tipuri de accent. Deosebirea dintre metru şi ritm folosită aici derivă din teoria lui Jakobson (1960), care fineşte plăcerea ritmică ca o aşteptare metrică frustrată. In lumina unei analize lewisiene, aş adăuga „o aşteptare frustrată *aşteptată",* întrucît schema metrică furnizează un cadru în interiorul căruia se defineşte echilibrul de coordonare.

9. O discuţie subtilă a genurilor ca strategii de lectură poate fi găsită în Rabinowitz (1985). Convenţiile interpretative în sensul lui Fish (1982) fac obiectul studiului lui Mailloux (1982) ; el face deosebirea între convenţii tradiţionale, regulative şi constitutive. O lucrare mai veche a lui Rabinowitz (1970) descrie diferitele tipuri de public cerute de textele de ficţiune ; sugestiva lui clasificare poate fi considerată ca o tipologie a jocurilor de coordonare dintre scriitor şi public.

10. Este necesar să includem studiile tematice aici ? Lucrarea lui Nussbaum asupra tematizării ficţionale a sufletului la Platon şi la Proust sugerează ideea că ipotezele ficţionale pot fi mai mult decît simple jocuri pre-conven-ţionale (1983).

6. ECONOMIA IMAGINARULUI

li Pentru o prezentare bazată pe lucrarea lui Schutz despre realităţile multiple (1962), vezi analiza lui Berger (1970) a cărţii lui Musil, *Omul fără calităţi.* Noţiunea de chronotop a lui Bahtin (1981) se apropie surprinzător de mult de opiniile lui Schutz.

2. Berger, Berger şi Keller (1973) propun o descriere fenomenologică a dificultăţilor omului modern în stabilirea mediului său ontologic.

3. Există mai multe opţiuni disponibile. Moraliştii toleranţi ar putea să susţină că există o pluralitate de modele de lumi în egală măsură acceptabile, dar şi altele care sînt total inacceptabile ; relativiştii sofisticaţi ar putea pretinde că nu există lumi bune sau rele în absolut, ci grade de acceptabilitate sau plauzibilitate ; gînditorii utopici ar putea spera că există numai o singură lume, cea mai bună şi cea mai acceptabilă, care se deosebeşte de toate cele acceptate în trecut. (Datorez această remarcă lui Kendall Walton.)

4. Propunerile mele beneficiază de teoriile funcţionaliste recente din filosofia psihologiei, în special de articolele lui Putnam, *Minds and Machines* (1960) şi *The Nature of Mental States* (1967). O antologie a funcţionalismului, însoţită de o prezentare critică, poate fi găsită în Block (1981). Margolis (1984) discută funcţionalismul în contextul filo-sofiei contemporane a psihologiei. Hofstadter şi Dennet (1981) oferă o antologie instructivă şi amuzantă, cu bibliografie adnotată.

5. Pentru o discuţie asupra teoriei propoziţiei vezi Hos-pers (1946) cap. 5 şi Beardsley (1981), cap. 8.

REFERINŢE CRITICE

AARNE, ANTTI, şi STITH THOMPSON **1961**
The Types of Folktales: A Classification and Bîblio-graphy, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

ANCEL, JACQUES **1938**
Geographie des frontieres, Paris, Gallimard.

ANGENOT, MARC **1984**
Structuralism as Syncretism: Instituţional Distorsions of Saussure, în John Fakete, ed., *The Structural Alle-gory: Reconstructive Encounters with the New French Thought,* Minneapolis, University of Minnesota Press.

ARISTOTEL
Poetica, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1965. Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi.

AUSTIN, J. L. **1960**
How To Do Things with Words, Cambridge : Harvard
University Press.

BAKHTIN, MIHAIL **1981**
The Dialogic Imagination, ed. M. Holquist, trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press.

BANFIELD, ANN **1982**
Unspeakable Sehtences : Narration and Representation in the Language of Fiction, London : Routledge.

259

" •; •.
'■WP

BARTHES, ROLAND
Despre Racine, Editura pentru literatura universală, Bucureşti, 1969. In româneşte de Virgil Tănase. Prefaţă de Toma Pavel.

1966
Introduction to the Structural Analysis of Narratives, în *Image, Music,* Text, trans. S. Heath, New York : Hill and Wang, 1977.

1968 a
The Effect of Reality, în *French Literary Criticism Today,* ed. T. Todofov, Cambridge, Eng. : Cambridge University Press, 1982.
1968 b
The Death of the Author, în *Image, Music, Text,* trans. S. Heath, New York: Hill and Wang, 1977.
BAUML, FRANZ H. 1984
Medieval Texts and the Two Theories of Oral-For-mulaic Composition: A Proposal for a Third Theory, în *New Literary History,* 16 : 31—49.
BEGUIN, ALBERT 1947
Balzac visionnaire, Geneva : Skira.
BEARDSLEY, MONROE 1981
Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism, 2nd ed., Indianapolis : Hackett.
BERGER, PETER 1967
The Sacred Canopy: Elements of a Sodological Theory of Religion, Garden City : Doiibleday.
1970
The Problem of Multiple Realities: Alfred Schutz and Robert Musil, în *Phenomenology and Social Reality,* ed. M. Natanson. Evanston : Northwestern University Preş.
B. BERGER, and H. KELLNER 1973
The Homeless Mind: Modernization and Conscious-ness, New York : Random House.
BLOCK, NED, ed. 1981
Readings in the Philosophy of Psychology, voi. 1, Cambridge : Harvard University Press.
260
BLOCKER, GENE 1974
The Truth about Fictional Entities, în *Philosophical Quarterly,* 24 :27—36. BOOTH, WAYNE
Retorica romanului, Editura Univers, Bucureşti, 1976.
în româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu. BREMOND, CLAUDE 1973
Logique du recit, Paris : Seuil. 1982
Semiotique d'un conte mauricien, în *Recherches semiotiques'Semiotic Inquiry,* 2 : 405—423. J. VERRIER 1981
Afanasiev and Propp, trans. T. Pavel and M. Randall, în *Style, 18* (1984) : 177—195. BRINKER, MENAHEM 1983
Verisimilitude, Conventions, and Belief, în *New Literary History,* 14 :253—267. BROOKE-ROSE CHRISTINE 1980
The Evil Ring: Realism and the Marvelous, în *Poetics Today,* 1.4 : 67—90. BROOKS, PETER 1984
Reading for the Plot, New York : Knopf. CAILLOIS, ROGER 1950
Man and the Sacred, trans. Meyer Barash, Glencoe : Free Press, 1959. CASTANEDA, HECTOR-NERI 1979
Fiction and Reality : Their Fundamental Connections., în *Poetics,* 8 : 31—62.
CHATMAN, SEYMOUR 1978
Story -and Discoursc, Ithaca : Corneli University Press. CHISHOLM, R. M. 1973
Homeless Objects, în *Revue internaţionale de philo-sophiţ,* 104/5 : 207—223.
CHOMSKY, NOAM 1956
Three"Models of the Description of Language, în I.R.E. *Transactions of Informations Theory,* voi. IT-2.
Aspecte ale teoriei sintaxei. Tipografia Bibliotecii centrale de stat, Bucureşti, .1969. în româneşte de Paul Schweiger şi James E. Augerot.
:'
1965
1975
Current Issues in Linguistic Theory, The Hague : Mouton.
1980
Reflections on Language. New York: Pantheon.
The Linguistic Approach, în *Language and Learning,* ed. M. Piatelli-Palmarini. Cambridge : Harvard University Press.
COCCHIARELLA, NINO 1982
Meinong Reconstructed versus Early Russell Recon-structed, în *Journal of Philosophical Logic,* 11 :183— 214.
COHN, DORRIT **1978**
Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton : Princeton University Press.
1982
The Second Author of „Der Tod in Venedig", în Probleme, der Moderne: Studien zur deutschen Litera-tur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift fur Walter Sokel, ed. B. Bennett, A. Kaes, and W.J. Lillyman. Tiibingen : Niemeyer.

CRESWELL, M. J. 1972
The World îs Everything That îs the Case, în *The Possible and the Actual,* ed. M. J. Loux, Ithaca: Corneli University Press, 1979.
CULLER, JONATHAN 1975
Structuralist Poetics, Ithaca Press.
Corneli University
1976
1982
Ferdinand de Saussure, London : Fontana.
On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism, Ithaca : Corneli University Press.
CURTIUS, E. R.
Literatura europeană şi Evul Mediu latin, Editura Univers, Bucureşti, 1970. In românește de Adolf Armbruster. Cu o introducere de Alexandru Duţu.
CSURI, K. ed. **1980**
Literary Semantics and Possible Worlds, în *Studia Poetica,* 2.
DANTO, ARTHUR C. 1964
The Artworld, în *Philosophy Looks at the Arts,* ed J. Margolis, Philadelphia : Temple University Press, 1978.
1981
1984
The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art, Cambridge : Harvard University Press.
Mind, Feeling, Form as Substance, în *Journal of Philosophy,* 81 : 64—66. De BEAUGRANDE, ROBERT 1980
Text. Discourse, and Process. Norwood, N. J. : Ablex.
De MAN, PAUL 1969
The Rhetoric of Temporality, în *Blindness and Insight,*
2nd ed. Minneapolis: Minnesota University Press,
1983. 1983
The Resistance to Theory, în *Yale French Studies*
63 :3—20. DERRIDA, JACQUES 1976 a
Speech and Phenomena, trans, D. Allison. Evanston :
Northwestern University Press, 1973.
1976 b
On Grammatology, trans. d. S. Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
1977 a
Signature, Event, Context, în *Glyph,* 1 :172—197. 1977 b
Limited Inc abc... în *Glyph. 2* :162—254. DOLE2EL, LUBOMIR 1976 a
Narrative Modalities, în *Journal of Literary Semantics,*
5. 1 : 5—14. .:

1976 b
1976 e
Narrative Semantics, în *PTL* 1 :129—51.
E
Narrative Worlds, în *Sound, Sign and Meaning,* ed. L. .Matejka. Ann Arbor : Michigan Slavic Publica-tioris.
1979
1980
Extensional and Intensional Narrative Worlds, în *Poetics,* 8 : 193—212.
Truth and Authenticity in Narrative, în *Poetics Today,* **1.** 3 : 7—25.
1983
Jntensional Function, Invisible Worlds, and Franz Kafka, în *Style,* 17 : **120—141. 1984** a
The Roads of History and the Detours of *the Good Soldier,* în *Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka,* ed. B. Stolz, I. R. Titunik and L. Dolezel, Ann Arbor : Papers in Slavic Philosophy, V. **1984 b**
Kafka's Fictional Worlds, în *Canadian Review of Comparative Literature,* 11 : 61—83. DONNELLAN, KEITH **1966**
Reference and Definite Description, în *Philosophical Review,* 75 :281—304. **1974**
Speaking of Nothing, în *Philosophical Review,* 83 : 3—32. DORFMAN, EUGENE **1969**
Narreme in the Medieval Romance Epic : An Introduction to Narrative Siructures, Toronto : University of Toronto Press. DOUGLAS, MARY **1973**
Natural Symbols, London : Barrie and Jenkins. EATON, MARCIA **1972**

The Truth Value of Literary Statements, în *Britîsh Journal of Âesthetics,* 12 : 163—174.
264
ECO, UMBERTO
Tratat de semiotică generală, Editura ştiinţifică ţi enciclopedică, Bucureşti, 1982. Traducere de Anca Giurescu şi Cezar Radu. Postfaţă şi note de Cezar Radu.
1979
1984
Lector in Fabula : Pragmatic Strategy in a Metanar-rative Text, în *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts,* Bloomington : Indiana University Press.
Semiotics and the Philosophy of Language, Bloomington : Indiana University Press.
EHRLICH, VICTOR **1955**
Russian Formalism, The Hague : Mouton.
ELGIN, CATHERINF. **1983**
With Referew.e to Reference, Indianapolis : Hackett.
ELIADE, MIRCEA **1955**
Litterature orale, în *Histoire des litteratures, I. Ency-clopedie de la Pleiade,* Paris : Gallimard.
1957
The Sacred and the Profane, New York : Harper, 1959.
ELIOT, T.S.
Eseuri. Editura Univers, 1974. în româneşte de Petru Creţia. Cu o prefaţă de Ştefan Stoenescu.
EVANS, GARETH, 1973
The Causal Theory of Names, în *Aristotelian Society, Supplementary Volume,* 47 :187—208. **1982**
The Varieties of Reference, ed. John McDowell. New York : Oxford University Press. FANTO, JAMES A. **1978**
Speech Act Theory and Its Applications to the Study of Literature, în *The Sign: Semiotics around the World,* ed. R.W. Bailey. L. Matejka, and P. Steiner. Ann Arbor : Michigan Slavic Publications.
265
I,

FINDLAY, J.N . 1963
- *Meinong's Theory of Objeets and Values,* Oxford : Clărendon Press.
FISH, STANLEY **1976**
How To Do Things with Austin and Searle, în *Modern Language Notes,* 91 : 983—1025.
1982
îs There a Text in This Class ? Cambridge : Harvard University Press.
FODOR, JERRY A. **1974**
Special Sciences, of the Disunity of Science as a Working Hypothesis, în *Synthese,* 28 : 97—115.
FRANK, JOSEPH **1963**
The Widening Gyre, New Brunswic : Rutgers University Press.
FREGE, GOTTLOB **1928**
Ora *Sense and Reference,* în *Philosophical Writings of Gottlob Frege,* ed. P. Geach and M. Black, Oxford: Blackwell, 1960.
FRYE, NORTHROP
Anatomia, criticii, Editura Univers, Bucureşti, 1972. în româneşte de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu. Prefaţă de Vera Călin.
FUMAROLI, MARC **1980**
L'Age de Vetoquence: Rhetorique et „res liieraria" de la Renaissance au seuil de l'âpoque classique, Ge-neva: Droz.
GABRIEL, GOTTFRIED **1979**
Fiction — A. Semantic Approach, în *Poetics,* 8 : 245—255.
GALE, RICHARD M. **1971**
. The Fictive Use of Language, în *Philosophy,.* 66 : 324—340.
GENETTE, GERARD **1972.**
Narrative Discourse : An Essay in Method, trans. J.E. Lewin, Ithaca : Corneli University Press, 1980.
1982

Palimpsesles, Paris : Seuil. ′■′,, ■■
1983 . . ' ;" •■; ■ ■.-... ■ ,
Nouveau discours du recit, J?ans ! Seuil.

GODZICH, WLAD **1983**
The Domesti.cation of Derrida, în *The Yale Critics : DeconstructiOn in America,* ed. J. Arac, W. Godzich, and W. Martin, Minneapolis : University of Minnesota Press.
GOODMAN, NELSON **1968**
Languages of Art. Indianapolis : Babby-Merrill.
1978
1984
Ways of Worldmaking, Indianopolis : Hackett.
Of Mind and Other Matters, Cambridge: Harvard University Press.
GRAFF, GERALD, **1979**
Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society, Chicago : University of Chicago Press.
GREIMAS, A. j;
. *Despre, sens. Eseuri semiotice,* Editura Univers, Bucureşti, 1975. Text tradus şi prefaţat de Măria Carpov. and J. COURTES 1982 . . ,-
Semiotics and Language : An Analytical Dictionary, trans. L. Crist, D. Patţe, et al., Bloomington: Indiana ... University Press; ,: ... .. ,_
GRI CE, H. PAUL. **1975**
. *Logic and Conversation,* în *Speech -Acts- (Şyntax and Semantics,* 3), ed. P. Cole and J; L. Morgan-, New York : Academic Press.
GUTHRIE, JERRY **1981** ' - .. .. ' --
Self-Description and Emoţional Response to Fiction, în *British Journal of Aesthetics,* 21 : 45—67.
HAMON, PHILIPPE **1973** **; .■ . -.-. ■ : ■**
Un discours contraint, în *Litterature et realite,* ed. R.
Barthes et aL, Paris: **Seuil,** 1982. HARTMAN, GEOFFREY **1980** .
Criticism in the Wilderness : The Study pf Literature
Today. New Haven : Yale University Press. HERRNSTEIN SMITH, BARBARA **1978**
■ *On the Margins oj Discourse,* Chicago : University of Chicago Press.
HINTIKKA, JAAKO 1963
The Modes of Modality, în *Acta Philosphica Fennica,*
16 : 65—79. HIRSCH, E. D., Jr. **1983**
Beyond Canvention, în *New Literary History,*
14 : 389—397. HJELMSLEV, LOUIS **1943**
Prolegomena to a Theory of Language, trans. F. J.
Whitfield. Madison : University of Wisconsin Press,
1963. HOFSTADTER, D. R, and D.C. DENNET **1981**
The Mind's I, New York : Bantam. HOSPERS, JOHN **1946**
Meaning and Thruth in the Arts, Chapel Hill : University of North Carolina Press. HOWELL, ROBERT **1979**
Fictional Objects: How They Are and How They
Aren't, în *Poetics,* 8 : 129—178. HRUSHOVSKI, BENJAMIN **1979**
The Structure of Semiotic Objects : A Thrco-Dimen-
sional Model, în Poetics Today, 1. 1—2 : 363—376. **1984 a**
Poetic Metaphor and Frames of Reference, in *Poetics*
Today, 5. 1 : 5—43. **1984** b
Fictionality and Fields of Reference, in *Poetics Today,*
5. 2 : 227—51. IHWE, JENS, AND H. RIESER 1979
Normative and Descriptive Theory of Fiction : Some
Contemporary Issues, în *Poetics,* 8 :63—84.
INGARDEN, ROMAN
Studii de estetică, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
în românește de Olga Zaicik. Studiu introductiv de
Nicolae Vanina. INWAGEN, PETER VAN **1977**
Creatures of Fiction, în *American Philosophical*
Quarterly, 14 : 99—308.

JAKOBSON, ROMAN **1960**
Linguistics and Poetics, în *Styîe in Language,* ed. T.A. Sebeok. Cambridge : MIT Press.
KAPLAN, DAVID **1968**

Quantifying In, în *Synthese,* 19 : 178—214.
KIRK, G. S. **1970**
Myth: Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures, Cambridge, Eng. : Cambridge University Press.
KORNER, STEPHEN **1973**
Individuals in Possible Worlds, în *Logic and Onto-logy,* ed. M. K. Munitz, New York University Press.
KRIPKE, SAUL, **1963**
Semantical Considerations on Modal Logic, în *Acta Philosophica Fennica,* 16 : 83—94.
1972 a
Naming and Necessity, în *Semantics of Natural Language,* ed. D. Davidson and G. Harman, Dordrecht: Reidel.
1972 b
Existence: Vacuous Names and Mythical Kinds, în *Unpublished paper.*
Speaker's Reference and Semantic Reference, în *Contemporary Perspectives in the Philosophy of Language,* ed. P. A. French, T. E. Uehling, Jr., and H. W. Wetts-tein. Minneapolis : University of Minnesota Press.
LAMBERT, KAREL **1974**
Impossible Objects, în *Inquiry,* 17 :303—334.
On the Durability of Impossible Objects, în *Inquiry* 19 : 251—253.
Meinong and the Principie of Independence, Cambridge, Eng.: Cambridge University Press. LEBOWITZ, MICHAEL, **1984**
Creating Characters in a Story-Telling Univers, în *Poetics,* 13 : 171—194.
LE GOFF, JACQUES **1981**
La Naissance du purgatoire, Paris : Galimard.
LEVI-STRAUSS, CLAUDE **1960**
L'Analyse morphologique des contes russes, în *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics,* 3 : 122—149.
1963
Structural Anthropology, trans. C. Jakobson and B. Grundfest Schoepf, New York : Harper.
LEWIS, DA VID **1969**
Convention, Cambridge: Harvard University Press.
1970
Anselm and Actuality, în *Nous,* 4 :175—88.
Counterfactuals, Cambridge : Harvard University Press.
1973
University of Chi-
1978
Truth in Fiction, în *American Philosophical Quarterly,*
15 : 37—46. LEWIS, PHILIP **1982**
The Post-Structuralist . Condition, . în *Diacritics,* 12.
1 :1—24. LINSKY, LEONARD **1977**
Names and Descriptions, Chicago
cago Press. LORD, ALBERT B. **1960**
The Singer of Tales, Cambridge : Harvard University
Press. LOUX, MICHAEL X, ed. **1979**
The Possible and the Actual: Readings in the Me-taphysics of Modality, Ithaca : Corneli University
Press. MAILLOUX, STEVEN **1982**
Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction, Ithaca: Cornelii University
Press. MALCOLM, NORMAN **1951**
Knowledge and Belief, în *Knowledge and Belief,* ed.
A. Phillips Griffiths, London: Oxford University
Press, 1967.

1979
1980 1983
1984
MÂNLEY, LAWRENCE **1980**
Convention, 1500—1700. Cambridge : Harvard University Press.
MARGOLIS, JOSEPH **1963**
The Language of Art and Art Criticism. Detroit: Wayne State University Press.
1977
The Ontological Peculiarity of Works of Art, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 36 :45—50.

Literature and Speech Acts, în *Philosophy and Lite-rature,* 3 :39—52.
Art and Philosophy, Atlantic Highlands : Humanities.
The Logic and Structure of Fictional Narratives, în *Philosophy and Literature, 7* ; 162—181.
Philosophy of Psychology, Englewood Cliffs : Prentice
Hali. MARTIN, WALLACE **1983**
Introduction to J. Arac, W.. Godzich, Martin, eds.,
The Yale Critics: Deconstruction in America. Min-
neapolis : University of Minnesota Press. MARTÎNEZ-BONATI, FELIX **1981**
Fictive Discourse and the Structure of Literature,
Ithaca : Corneli University Press. **1983**
Towards a Formal Ontology of Fictional Worlds, în *Philosophy and Literature,* 7 :182—195.
MEINONG, ALEXIS **1904**
On the Theory of Objects, în *Realism and the Background of Phenomenology,* ed. R. M. Chisholm, New York : Free Press, 1960.
MILLER, J. HILLIS **1980**
A Guest in the House: Reply to Shlomith Rimmon-Kenan's Reply, în *Poetics Today,* 2. lb : 189—191.
MITCHELL, W. J. T. **1980**
Spaţial Form în Literature : Toward a General Theory, în *Criticai Inquiry,* 6 : 539-^-567.
IHMBI

*mm

MOORE, G. E. 1933
Imaginary Objects, în *Aristotelian Society, • Supple-mentary Volume,* 12 : 55—70. NAGEL, THOMAS 1974
What îs It Like To Be a Bat ?, în *Philosophical Re-view,* 83 : 435—450. NUSSBAUM, MARTHA 1983
Fictions of the Soul, în *Philosophy and Literature, 7* : 145—161. OGDEN, C. K. 1932
Bentham's Theory of Fictions, Patterson : Littlefield,
1959.
and I. A. RICHARDS 1923
The Meaning of Meaning, New York : Harcourt.
OHMANN, RICHARD 1971
Speech Acts and the Definition of Literature, în *Philosophy and Rhetoric,* 4 : 1—19. 1972
Instrumental Style : Notes on the Theory of Speech as Action, în *Current Trends in Stylistics,* ed. B. B.
Kachru and F. W. Stalilke, Edmonton : Linguistic
Research. ONG, WALTER J. 1981
Orality and Literacy: The Technologizing of the Word, London : Methuen. OTTO, RUDOLF 1923
The Sacred, trans. J. W. Harvey, London : Oxford
University Press. PARRY, ADAM, ed. 1971
Making of Homeric Verse : Collected Papers of Mil-man Parry, London: Oxford University Press. PARSONS, TERENCE 1980
Nonexistent Objects, New Haven : Yale University
Press. PASKINS, BARRIE 1977
On. Being Moved by Anna Karenina şi *Anna Kare-nina,* în *Philosophy,* 52 : 344—347.

,1
PA VEL, THOMAS G. 1976
La Syntaxe narrative des tragedies de Gpmeilte,
Paris : Klineksieck. 1979
Phonology and Myth-Analysis, în *Text vs. Sentence,*
voi. 2, ed. J. Petofi, Hamburg : Buske.
1980
1982
Le Sel de la terre, în Revue de metaphysique et de morale, 85 : 539—542.
Plot-Structure and Style: Remarks on an Unstable Relationship, în *Canadian Review of Comparative Literature,* 9 : 27—45. ' 1985 a
Convention et representation, în *Litterature,* 57 : 31—47. 1985 b
The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama, Minneapolis : University of Minnesota Press.
PIATELLI-PALMARINI, M., ed. 1980.
Language and Learning. The Debate Between Piaget and Noam Chomsky, Cambridge : Harvard University Press.
PLANTINGA, ALVIN 1974

The Nature of Necessity, Oxford : Clarendon Press. 1976
Actualism and Possible Worlds, în *Theoria,* 42 :139-l60.
POLANYI, MI CHEL 1958
Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy, Chicago : University of Chicago Press.
PRATT, MARY-LOUISE 1977
Towards a *Speech Act Theory of Literary Discourse,* Bloomington : Indiana University Press.
PRICE, H.H. 1934—35
Some Considerations about Belief, în *Knowledge and Belief,* ed. A. Phillips Griffiths, London: Oxford University Press, 1967.
PRINCE, GERALD 1973
A Grammar of Stories, The Hague : Mouton.
1982 - .
Naratology, The Hague : Mouton.
273
£»
1983
Worlds with Style, în *Philosophy and Literature,* 7 : 7'8—88. PROP, VLADIMIR
Morfologia basmului, Editura Univers, Bucureşti, 1978. în româneşte de Olga Zaicik. Studiu introductiv de Nicolae Vanina.
Rădăcinile istorice ale basmului fantastic, Editura Univers, Bucureşti, 1973. Traducere de Radu Nicolau. Prefaţă de Nicolae Roşianu. **1966**
Study of the Folktale: Structure and History, în *Dispositio,* 1 (1976) : 277—92. PUTNAM, HILARY **1960**
Minds and Machines, retipărit în Minei, *Language and Reality : Philosophical Papers,* voi. 2, Cambridge University Press, 1975.
1965
1967
1970
1973
1975
1980
1983
274
How Not To Talk about Meaning, în *Mind, Language and Reality.*
The Nature of Mental States, în *Mind, Language and Reality.*
îs Semantics Possible ?, în *Mind, Language and Reality.*
Meaning and Reference, în *Journal of Philosophy,* 70 : 699—711.
The Meaning of'Meaning, în *Mind, Language and Reality.*
What îs Innate and Why: Comments on the Debate, în *Language and Learning,* ed. M. Piatelli-Palmarini, Cambridge : Harvard University Press.
îs There a Fact of Matter About Fiction ? în *Poetics Today,* 4.1 :77—82.
1984
The Craving for Objectivity, vîn *New Literary History,* 15 : 229—239.
QUINE, WILLARD V. 1936
Truth by Convention, în *Philosophical Essays for A. N. Whitehead,* ed. O. H. Lee, New York: Long-mans.
1969
Ontological Relativity and Other Essays, New York : Columbia University Press.
RABINOWITZ, PETER J. 1980
What's Hecuba to Us'. The Audience' s Experience of Literary Borrowing, în *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation,* ed. S. Sulei-man and I. Crosman, Princeton : Princeton University Press.
1985
The Turn of the Glass Key: Popular Fiction as Reading Strategy, în *Criticai Inquiry,* 11 :418—431. RADFORD, COLIN, AND M. WESTON **1975**
How Can We Be Moved by the Fate of Anna Kare-nina ?, în *Aristotelian Society Supplementary Volume,* 49 : 67—93.
REEVES, CHARLES ERIC 1982
Convention and Literary Behaviour, în The Structure of Literary Process. Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodicka, ed. P. Steiner, M. Cervenka, and R. Vroom, Amsterdam : Benjamins.
RESCHER, N. 1976
The Ontology of the Possible, în *Logic and Ontology,* ed. M. Munitz, New York: New York University Press.
RICHARDS, LA.
Principii ale criticii literare, Editura Univers, Bucureşti, 1974. în româneşte de Florica Alexandrescu. Cuvînt înainte de Anca Roşu.

■ :, *m m ,*
RICOEUR, PAUL 1982
Temps et recit, Paris : Seuil. English trans. *Time and Narrative,* Chicago : University of Chicago Press, 1984.
1984
La Configuration dans le recit de fiction (Temps et
recit, 2), Paris : Seuil. RIESER, HANNES ed. 1982
Semantics of Fiction, în *Poetics,* 11 : 63—84. RIFFATERRE, MICHAEL **1978** a
.' *Semiotics of Poetry,* Bloomington : Indiana University
Press.
1978 b
L'lllusion referentielle, în *Litţirature et realite,* ed.
R. Barthes et al., Paris : Seuil. 1980. RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1980
Deconstructive Reflections on Dcconstruction, în
Poetics Today, 2. lb : 185—188.
1983
Narrative Fiction: Contemporary Poetics, London :
Methuen. RORTY, RICHARD 1979
îs There a Problem about Fictional Discourse ?, în
Consequences of Pragmatism (Essays, 1972—1980) Min-
neapolis : University of Minnesota Press, 1982. ROSEBURY, B. J. 1979
Fiction, Emotion and 'Belief : A Reply to Eva Schaper,
în *British Journal of Aesthetics,* 19 :120—130. ROUGEMONT, DENIS DE 1939
Love in the Western World, trans. M. Belgion, New
York : Harper, 1974. ROUTLEY, RICHARD **1979**
Tke Semantical Structures of Fictional Discourse, în
Poetics, 8 : 3—30.
1980

Exploring Meinong's Jungle, Canberra: Philosophy Department, Australian National University, Mono-graph 3.
RUSSELL, BERTRAND **1905** a
Review of A. Meinong's *Untersuchungen zur Geen-*
standstheorie und Psychologie. Mind, 14 :530—538. **1905** b
On Denoting, în *Logic and Knoivledge,* ed. R.C.
Marsh. London : Allen and Unwin. 1957
Mr. Sirawson on Referring, în *Mind,* 66 :385—389. RYAN, MARIE-LAURE 1980
Fiction, Non-Factuqls and the Principie of Minimal Departure, în *Poetics,* 8 : 403—422. **1984**
Fictions as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue, în *Style,* 18 :121—139.
The Modal Structure of Narrative Universe, în *Poetics Today. Forthcoming.* RYLE, GILBERT 1933
Imaginary Objects, în *Aristotelian Society, Supple-mentary Volume,* 12 :18—43. SCHAPER, EVA **1978**
Fiction and the Suspension of Disbelief, în *British Journal of Aesthetics,* 18 : 31—44. SAUSSURE, FERDINAND de
1916
Course in General Linguistics, trans. W. Baskin, New
York : McGraw-Hill, 1966. SCHMIDT, SIEGFRIED J. 1980
Fictionality in Literary and Non-Literqry Discourse,
în *Poetics,* 9 : 525—546. 1984
The Fiction îs That Reality Exisls, în *Poetics Today,*
5.2(1984) : 253—274. SCHOLES, ROBERT **1984**
Structuralism in Literature, New Haven : Yale University Press. SCHUTZ, A. **1962**
On Multiple Realities, în *Collecled Papers,* voi. 1, The Hague : Nijhoff.

RICOEUR, PAUL 1982
Temps et recit, Paris : Seuil. English trans. *Time and*
Narrative, Chicago : University of Chicago Press, 1984. 1984
La Configuration dans le recit de fiction (Temps et
recit, 2), Paris : Seuil.
RIESER, HANNES ed. 1982
Semantics of Fiction, în *Poetics,* 11 : 63—84. RIFFATERRE, MICHAEL 1978 a
Semiotics of Poetry, Bloomington : Indiana University
Press.
1978 b
L'Illusion referentielle, în *Litterature et realite,* ed.
R. Barthes et al., Paris : Seuil. 1980. RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1980
Deconstructive Reflections on Deconstruction, în
*Poetics Today, 2.*1b : 185—188. 1983

Narrative Fiction: Conternporary Poetics, London :
Methuen. RORTY, RICHARD 1979
Îs There a Problem about Fictional Discourse ?, în
Consequences of Pragmatism (Essays, 1972—1980) Min-
neapolis : University of Minnesota Press, 1982. ROSEBURY, B. J. 1979
Fiction, Emotion and 'Belief : A Reply to Eva Schaper,
în *British Journal of Aesthetics,* 19 :120—130. ROUGEMONT, DENIS DE 1939 .
Love in the Western World, trans. M. Belgion, New , York : Harper, 1974. ROUTLEY, RICHARD 1979
The Semantical Structures of Fictional Discourse, în *Poetics,* 8 : 3—30.
1980
Exploring Meinong's Jungle, Canberra: Philosophy Department, Australian National University, Mono-graph 3.
RUSSELL, BERTRAND 1905 a
Review of A. Meinong's *Untersuchungen zur Geen-standstheorie und Psychologie. Mină,* 14 : 530—538.
1905 b
On Denoting, în *Logic and Knoivledge,* ed. R.C. Marsh. London : Allen and Unwin. 1957
Mr. Strawson on Referring, în *Mind,* 66 :385—389. RYAN, MARIE-LAURE 1980
Fiction, Non-Factuqls and the Principie of Minimal Departure, în *Poetics,* 8 :403—422. 1984
Fictions as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue, în Style, 18:121—139.
The Modal Structure of Narrative Universe, în *Poetics Today. Forthcoming.* RYLE, GILBERT 1933
Imaginary Objects; în *Aristotelian Socicty, Supple-mentary Volume,* 12 : 18—43. SCHAPER, EVA 1978
Fiction and the Suspension of Disbelief, în *British*
Journal of Aesthetics, 18 : 31—44. SAUSSURE, FERDINAND de 1916
Course in General Linguistics, trans. W. Baskin, New
York : McGraw-Hill, 1966. SCHMIDT, SIEGFRIED J. 1980
Fictionality in Literary and Non-Liferary Discourse, în Poetics, 9 : 525—546. 1984
, *The Fiction îs That Realtty Exisls,* în *Poetics Today,* 5.2(1984) : 253—274.
SCHOLES, ROBERT 1984
Structuralism in Literature, New Haven : Yale University Press.
SCHUTZ, A. 1962
On Multiple Realities, în *Collected Papers,* voi. 1, The Hague : Nijhoff.

4

276

277

SCHWARTZ, STEPHEN P. ed. **1977**
Naming, Necessity and Natural Kinds, Ithaca : Corneli University Press. SEARLE, JOHN **1958**
On Proper Names, în *Mind,* 67 :166—173. **1969**
Speech Acts, London : Cambridge University Press. **1975 a**
Indirect Speech Acts, în *Speech Acts (Syntax and*
Semantics, 3), ed. P. Cole and J.L. Morgan, New
York : Academie Press. **1975 b**
The Logical Status of Fictional Discourse, în *New*
Literary History, 6 : 319—32. **1979**
Metaphor, în *Metaphor and Thought,* ed. A. Ortony,
London : Cambridge University Press. ,
SHANK, R. C, and R. P. ABELSON **1977**
Scripts, Plans, Goals, and Understanding, Hillsdale :
Erlbaum. SIBLEY, FRANK **1959**
Aesthetic Concepts, în *Philosophical Review,* ,
68 :421—450. SKULSKY, HAROLD **1980**
On Being Moved by Fiction, în *Journal of Aesthetics*
and Art Criticism, 39 : 5—14. SORA, MICHEL **1947**
Du *Dialogue interieur: Fragment d'une anthropolo-*
gie metaphyhisique, Paris : Gallimard. **1978**
Sarea pămîntului, Bucureşti : Cartea Românească.
SPARSHOTT, F. E. **1967**
Truth in Fiction, în *Journal of Aesthetics and Art*
Criticism, 26 : 3—7. STALNAKER, ROBERT C. **1976**
Possible Worlds, în *Nous,* 10 :65—75. STEINER, PETER **1984**
Russian Formalism: A Metapoetics, Ithaca : Corneli
University Press.

278

STERNBERG, MEIR **1978**
Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction, Baltimore : John Hopkins University Press.
1983
*The Bible's **Art** of Persuasion: Ideology, Rhetoric and Poetics in Saul's Făli,* în *Hebrew Union College Annual,* 54 : 45—82.
STOLL, E.E. **1933**

Art and Artifice in Shakespeare, Cambridge, Eng. : University Press. STRAWSON, P. F. **1956**
On Referring, în *Essays in a Conceptual Analysis,* ed. A. Flew, Houndmills Basingstoke : Macmillan.
1964
Identifying Reference and Truth-Value, în *Theoria,* 30 : 96—118.
SULEIMAN, SUSAN **1980**
Introduction to S. Suleiman and I. Crosman, eds., *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation,* Princeton : Princeton University Press. **1983**
Authoritarian Fictions: The Ideological Novei as a Literary Genre, New York: Columbia University Press.
SUMMERS, M., ed. **1966**
Shakespearian Adaptations, New York : Haskel. THIBAUDET, ALBERT **1936**
Histoire de la litterature francaise de 1789 ă nos jours, Paris : Stock. TODOROV, TZVETAN
Poetica. Gramatica „Decameronului". Editura Univers, Bucureşti, 1975. Traducere şi studiu introductiv de Paul Miclău.
1971
1977
The Poetics of Prose, trans. R. Howard, Ithaca : Corneli University Press.
Les Genres du discours. Paris : Seuil,

279

1984
Le Langage poetique (Les Formalistes russes), în *Critique de la critique,* Paris : Seuil. TOMPKINS,, JANE P. **1980**
Introduction to J. Tompkins, ed. *Reaăer-Response Criticism,* Baltimore : Johns Hopkins University Press. TURNER, VICTOR **1980**
Social Dramas and Stories about Them, în *On Narrative,* ed. W.J.T. Mitchell, Chicago : University of Chicago Press. VAIHINGER, HANS **1911**
The Philosophy of „As If", trans. C. K. Ogden, 2nd ed., London : Routledge, 1965. **Versus, 17 1977**
Theorie des mondes possibles et semiotique textuelle. **Versus,** 19/20 **1978**
Semiotica testuale : Mondi possibili e narratività. VIO, TOMMASO de [CAJETAN]
The Analogy of Names and the Concept of Being, trans. E.A. Bushinski and H.J. Koren. Pittsburgh : Duquesne University Press, 1953. VON WRIGHT, G. H. **1966**
■ *The Logic of Action — A. Sketch,* în *The Logic of Decision and Action,* ed. N. Rescher, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press. WALTON, KENDALL **1970**
Categories of Art, în *Philosophical Review,* 79 : 334-367.
1978 a
How Remote Are Fictional Worlds from the Real World ? în *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 37 :11—23. **1978 b**
Fearing Fictions, în *Journal of Philosophy,* 75 : 5—27.
1980
Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pre-tending Beiief ?, în *Dispositio,* 5.13—14 :1—18.

280

1983 a
1983 b
Fiction-Making, and Styles of Fictionality, în *Philosophy and Literature, 7* : 78—88.
1984
Review of- N. Wolterstorff, Works and Worlds of Art. Journal of Philosophy, 80 :179—183.
Do We Need Fictional Entities ? Notes Toward a Theory, în *Aesthetics : Proceedings of the Eighth International Wittgenstein Symposium,* Vienna : Holder-Pichler-Temsky. WEBER, MAX. 1922
The Sociology of Religion, trans. E. Fishoff, Boston : Beacon Press, 1963. WEITZ, MORRIS **195S**
The Role of Theory in Aesthetics, în *Phylosophy Looks at the Arts,* ed. J. Margolis. Philadelphia : Temple University Press, 1978. WHITE, ALAN R. **1957**
On Claiming to Know, în *Knowledge and Beiief,* edJ A. Phillips Griffith, London : Oxford University Press, 1967.

f V

WILLIAMS, BERNARD **1968**
'Imagination and the Seif, în *Studies in the Philosophy of Thought and Action,* ed. P.F. Strawson, New York : Oxford University Press.
WIMSATT, W. K., Jr., and M. C. BEARDSLEY **1949.** *The Affective Fallacy,* în *Sewanee Review,* 57 : 458—488.
WINNER, ELLEN **1982**
Invented Worlds : The Psychology of the Arts, Cam-bridge : Harvard University Press.
WITTGENSTEIN, LUDWIG *von* **1918**
Tractatus Logico-Philosophicus, trans. D. F. Peafs and B. F. McGuinness, London : Routledge.
Î953
Philosophical Jnvestigations, New York: Macmillan.

281
WOLTERSTORFF, NICHOLAS **1976**
Worlds of Works of Art, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 35 :121—132.
1980
Worlds and Works of Art, New York : Oxford Uni-versity Press.
WOODS, JOHN **1974**
The Logic of Fiction, The Hague : Mouton.
1982
Animadversions and Open Questions, Reference, In-ference and Truth in Fiction, în *Poetics,* 11 :553—562.
and **T. G. PA** VEL, eds. **1979**
Formal Semantics and Literary Theory, în *Poetics, 8 :*1—268.
WOOZLEY, A. D. 1952—53
Knowing and Not Knowing, în *Knowledge and Belief,* ed. A. Phillips Griffiths, London : Oxford University Press, 1967. , ZUMTHOR, PAUL **1983**
Introduction ă la poesie orale, Paris : Seuil.
INDEX
Aarne, Antti, 149
Abordarea lui al-Mu'tashn (The Approach to al-Mutasim), 154, 155 adevăr : în lumile ficţio-nale, 21 ; factual *vs.* mitic, 66, 129 ; fundamental *vs.* probabilistic, 130
Adolphe, 171
Afinităţi elective (The Elective Affinities), 210
Alegerea Sofiei (Sophie's Choi¡ce), 146, 147, 148
alegoria (allegory), 97, 98, 132, 133, 136
Aleph, 117, 138, 158, 159
alternativitate (alternative-ness), relaţia de, 70, 71, 72
analogia existenţei (analogy of being), **99** *Anna Karenina,* VI, 31, 40, 51, 52, **89,** 90, **239** *Antoniu şi Cleopatra (Antony and Cleopatra),* 160, 181
de Aquino, Toma, **167** Archimboldo, 157 *Ar den din Feversham,* 211 Arghezi, Tudor, 50 Aristotel, 38, 39, 74
Arnold, Keith, XXV Artaud, Antonin, 236 *Aşteptîndu-l pe Godot (Waiting for Godot),* 221 Austen, Jane, 206 Austin, J. L., 29, 30
Avellaneda, Alonzo, Fer-nandez de, 57, 104
283
Bacon, Francis, 54 *Baiazid (Bajazet),* 220 Balzac, Honore de, XV, 47, 102, 144, 167, 168, 171. 174, 175, 176, 179,. 191, 239 Barthes, Roland, 71, 130, 161, 221
Bataille, Georges, 152 Beckett, Samuel, 154, 169, 221
Beguin, Albert, 174, 175 Bellow, Saul, 146 *Berenice,* 220 Berger, Peter, 93 Bernanos,. Georges, 150 *Biblioteca din Babei (The Library of Babei),* 95, 138 *Bîlciul deşertăciunilor (Vanity Fair),* 153, 169 Bloomfield, Morton, XXV Boli, Heinrich, 156 Booth, Wayne, 165 Borges, George Luis, XIII, 80, 95, 127, 138, 154, 158, 159, 182, 187 Brăiloiu, Constantin, 125 Bremond, Claude, 219 *Britanicus (Britannicus),* 219
284
Bronte, Charlotte, 147, 206 Buchner, Georg, 152 *Buna-Vestire (L'Annonce faite ă Mărie),* 150, 151
Caillois, Roger, 93 Caragiale, I. L., IX *Castelul,* 153, 240 *Căderea (La Chute),* **171** *Călătoriile lui Gulliver (Gulliver'î Travels),* 147, 148 *Căpcăunul (Le Roi des Aulnes),* 186 *Cărăbuşul de aur (The Gol-*

den Bug), 199 Cehov, Anton, 154, 211 *Cei trei muşchetari (The Three Muscketeers),* 48 *Cervantes, Miguel de,* 47, 88, 100, 101, 104, 187 Cidul *(Le Cid),* 131, 222 Cititorul şi naratorul fic-ţionali, 138—145 *Cîntec despre oastea lui Igor (Song of Igor),* **131** *Clarke, Arthur, C,* 164 clasicism, 193 . *Claudel, Paul,* 150, 151 *Coeforele,* 130 Cohn, Dorrit, 185 ,
combinatorismul (combina-torialism), 137, 138, 139
Comedia umană (La comedie humaine), 166, 176
comentarii metanarative (metanarrative com-ments), 144
completitudine (complete-ness), a lumilor iicţio-nale, 178, 179 *vezi , şi* incompletitudine (in-completeness).
Conan Doyle, Arthur, 143, 152
concepte estetice (aesthetic concepts), 213—214 ; definiţia extensională a (extentional definition of), 214—217 '
convenţie (convention) 185 —232 ; semiotică, 191 ; convenţionalism clasic, 192 ; după Hume şi Le-wis *vs.* Saussure, 195—■ 202 ; *vs.* jocuri de coordonare (games of co-ordination), 203 ; de ficţionalitate (of ficti-on), 203—212 ; constitutivă, 204—206 ; pre-convenţii, 204, 205 ; reprezentate (represen-ted), 209—210 ; ca ipo^ teze ale lumii ficţio-nale (as hypotheses of fictional world), 211— 212. *Vezi şi* jocuri de coordonare. Cordovero, Moise, 105 Cornea, Paul, XVIII, XXVII, 3
Corneille, Pierre, 154, 209, .232
Creaţiunea (The Creationj, 235, 236
Creswell, M. J., 156, 157
Crima din catedrală (Mur-der in the Cathedral), 150
Curtius, E.'R., 193, 194
D
Dansul morţii (The Dance of Death), 211, 221 Dante, XIII, 165, 167, 241 Danto, Arthur C, 94 deconstrucţionîsm (decon-structionism), 3 defamiliarizare (defamilia-rization), 126, 127 Derrida, Jacques, 42, 199, 200
285
Descartes, 36, 37
descriere : definită, 20 ; 21/ literară, 169, 239
Dialogul Carmelitelor (Le Dialogue des Carme-Utes), 150
Dickens, Charles, 17, 19, 23, 30, 46, 47, 59
Diderot, Denis, 183
diferenţă (difference) între lumi ficţionale şi lumi reale (between fictio-nal and actual worlds), 138—146, 173, 176
dimensiunea lumilor ficţionale, 154—173 ; dimensiunile textului, 154, 159—173 ; maximală, 154, 162
discurs : analiză, 6, 7 ; literar, 36—37 ; narativ, 143, 144
distanţă : de lumile ficţionale, 138—154 ; „obiectivă", 151 ; percepută, **151** ; optimă, 162, 237, 238
Divina Comedie, 166, 167, 180
Doamna Bovary (Madame Bovary), 166
Doamna Edwarda (Madame Edwarda), 152
286
Doctor Fmislus, 37, 136, 144, 177
Documentele -postume ale Clubului Pickwick (The Pickwick Papers), 17, 19, 23', 26, 39, 43, 47, 87, 97
Don Quijote, 47, 87, 88, 100, 101, 103, 104, 139, 155, 130, 182, 183, 187
Donnelan, Keith, 40, 41, 52, 63, 68
Dore, Gustave, 120 Dorfman, Eugene, 130 Dostoievski, Feodor, 56 Douglas, Mary, 184, 185 dramă : greacă, 130, 131 ; medievală : 181 ; Renaştere, 159—160, **181**— **186** ; clasică franceză, 159—160 şi rituală, 240 *Drumul Flandrei (La Route de Flandre),* 167 Dumas, Alexandre, 48 Durras, Marguerite, 234 Duţescu, Dan, 134—135
Eco, Umberto, XXV, 231 economii culturale (cultural economies), 144— 152, 163 ; *vezi şi* eco-nomia imaginarului (the economy of the imaginary).

economia imaginarului, 146 —153 ; 223—240 ; autonomă *vs.* nostalgică (self-contained *vs.* nostalgic), 150—151'; restricţii (constraints), 236
Educaţia sentimentală (L'Education sentimentale), 102
Electra, 130, 131
Eliade, Mircea, 93, 125, 126
Eliot, T. S., 150, 193, 194
emergenţă (emergence), 94
enunţuri contrafactuale (counterfactuals), 57, 58, 59, 141, 143
epistemologie : versiuni ale lumilor, 3 ; neo-kantiană, 121
erou (ego), ficţional, 138, 139, 144, 145, 148
Eschil, 87, 88, 152
estetică, XV
estetica şi poetica formalistă, 118 ; formalismul rus, 126, 171, 194
Euripide, 87, 130, 131, 132, 152, 216
Evans, Gareth, 68, 90, 93
Fata cu ochii de aur (Lă Fille aux yeux d'or), 47
Fedra (Phedre), 161 170
Femeia la treizeci de ani, 48
ficţiune : şi filosofia analitică, 1 ; şi semantica formală, 3 ; abordare internă *vs,* externă, 21, 50, 69, 71 ; limite ale 25, 132—138 ; şi sacrul, 98 ; şi istoria culturii, 163 ; legături psihologice, 140 ; caracterizare pragmatică şi semantică, 235 ; privire funcţională asupra, 236— 244 ; relevanţa, 240
ficţionalitatea, ca variabilă istorică, 131
Fielding, Henry, 173
fiinţă (being) ; grade **ale** (degrees of being), 49, 50 ; analogia existenţei (analogy of being), 99
filosofia ficţiunii : segre-gaţionism, 18, 19, 42, 69, 132, 133 ; integra-ţionism, 18, 19, 42, 43, 52 ; probleme meta-
287
fizice, 19, 32, 29, 122 ; probleme demarcaţio-nale, 19, 22, 25, 30, 124 ; probleme instituţionale, 19, 22 ; segre-gaţionism clasic, 20— 27 ; segregaţionism discursiv, 31
Flaubert, Gustave, 102
fonologism, 4,, 6
Fontenelle, Bernard, Ls Bovier de, 225
Fostul şi viitorul rege (The Once and Future Kingj, 101, 103 Fowles, John, 144 Frank, Joseph, 165 Frege, Gottlieb, 1 Frye, Northrop, 148, 149 funcţionalism, 236—242
G
Gabriel, Gottfried, 29,' 30, 31, 32
Galsworthy, John, 179 du Gard, Roger Martin, - 179
Gargantua, 120 Gcnette, Gerard, 165, 243 Gloss, 33 Godzic'h, Wlad, XXV, 246
Gogol, Nikolai, 177 Goodman, Nelson, 121, 234, 245 gramatică generativ-trans-formaţională (transfor-mational-generative grammar), 15 gramatica textului, 14 Greimas, A. J., 8 Grice, P. H., 30
\
H
Havilet, 51, 53, 55, 56, 102, 120
Hâydn, Joseph, 225, 228
hecceitate (haecceity), 58,
Hegel, G. W. F., 20, 138, 223
Herzog, 146, 147
Herrenstein-Smith, Barbara, VIII, 29, 202, 203
Hjelmslev, Louis, 12, 189, . 190
Holmes, Sherlack, 51, 52, 73, 74, 78, 80, 123, 142, 143, 152
Hoffman, E.T.A., 144
Homer, 63, 64
Howell, Robert, 51, 52, 78
Humboldt, W. von, 189
Hume, David, 195, 196, 197, 199

Ibsen, Henrik, 221 *Ifigenia* ***în Taurida*** **(Iphi-**
genia in Tauris), 216 *Inchizitorul* (L'Inquisitoire),
178
Infernul, **XIIII** *Iosif şi fraţii săi* (Joseph
and his Brothers), 150
I
In căutarea Sfintului
Graal (The Quest of
the Holy Graal), . 133,
: 137, 147, 148, 159, 167
Imblînzirea scorpiei (The Taming of the Shrew), 103, 134
In căutarea timpului pierdut (Remembrance of Things Past), **XIV,** 150, 155, 170, 208, 239
Jakobson, Roman, 193 James, Henry, 240 *Jane Eyre,* 147, 206, 207 Jean-Paul, 148 Jung, Cari, 4
K
Kafka, Franz, 137, 153,
178, 240
Kanyo, Zoltan, XXV Kaplan, David, 52, 62 Kipling, Rudyard, 154 •Korner, Stephen, 155 Kripke, Saul, 52, 55, 57,
58, 70, 73, 74, 81, 83 Kyd, Thomas, 134
Lacan, Jacques, 36
Laelos, Pierre Choderlos de, 171 ._
La Fayette, Madame de, 87
La răscruce de vinturi (Wuthering Heights), 207
lectură, 76. 117—118 ; critica orientată către cititor, 3 ; cititorul ideal, 76, 214 ; şi lumi posibile, 76, 77 ; căi referenţiale care duc spre lumi ficţionale, 119—122 ; 171—173 ; jocuri de coordonare, 203—206 ; naivă şi sofisticată, 203—206

A

/
288
289
Legături periculoase (Les *Liaisons Dangereuses),* - 156, 171
Le Goff, Jacques, 169
Leibniz, G. W., 70, 71
Lem, Stanislas, 164
Leroux, Georges, XXV
Levi-Strauss, Claude, VII, 4, 10, 12, 246
Leviţchi, Leon, 128
Lewis, David, VIII, 89, 146, 195, 196, 197, 199
limite (borders), 25, 122. 138
Litera stacojie (The Scar-let Letter), 239
Livada cu vişini, 22
Lord, Albert, 201
Loterie în Babilon (The Lottery in Babylon), 171, 172
Lovitura de graţie (Le coup de grâce), 171
lumi : definiţie, 81—87, 155 ; reale, 83, 122 ; sacre, 83, 101, 103 ; reale *vs.* ficţionale, 183—185 ; ale operelor .de artă, 87,
101. 103 ; distanţa între lumile reale şi ficţionale, 128—152 ; similaritate între, 130 ; mărimea,
290
136—145 ; incompleti-, tudine, 146—158 ; pluralitate, 197 ; *vezi şi* lumi posibile ; univers
lumi ficţionale : completitudine şi coerenţă (com-pleteness and consis-tency), 165 ; deschidere către informaţie 'extratextuală (open-ness to extratextual Information, 166 ; anvergură (scope), 166— 168 ; preconvenţii, 206— 219 ; *vezi şi* lumi, lumi posibile, universuri.
lumi posibile (possible worlds), 52, 69—81 ; definiţie, 81 ; omogen *vs,* eterogen, 155
M
Macbeth, 51, 122, 177, 181,
184 *Maestrul şi Margareta,*
142
Mahler, Gustav, 240 Malcolm, Norman, 34 *Malone murind (Malone*
Dies), 154, 166 de Man, Paul, 71
Mann, Thomas, 34, 40, 144, 150, 167, 210
Mar.on Lescaut, 167
marginalitate *vs.* seriozitate, 41—44
Margolis, Joseph, 94, 132
Marlowe, Christopher, 127, 128, 136, 177, 181, 187, 220
Meinong, Alexis, VIII, 45, 46, 48, 49, 50, 69
Melville, Herman, 169

metrica, drept convenţie, **204—205**
KTiller, Henry, 137
mituri, 64, 65, 89, 242 ; referinţa la fiinţe mitice, 64 ; mitificare (mythi-fication), 126, 127, 128
Mîndrie şi prejudecată (Pride and Prejudice), 206
Moartea la Venezia, 154
Moartea regelui Arthur, 167
Moby Dick, 239 Mociornița, Măria, XXVII modele : fonologie, 5, 6 ; modele formale în literatură, argumentul „în pană" (breakdonon argument), 28, 44
Molloy, 102, 103, 167 moduri ficţionale, 146, 147; economii culturale, 145—153 ; mimetic inferior (lovv mimetic), 149 ; ironic, 149 Munster, Sebastian, 124 *Muntele vrăjit,* 40, 167, 168 Murdoch, Iris, 144 Musil, Robert, 40
fr
N
narativ : poetică, 5, 6 ; structuri, 7 ; aglomerare, 169 ; tempo, 169—
170 ; domenii, 170 ; orchestraţie, 170 ; a povesti şi â înscena (tel-ling and showing),
171 ; convenţii, 204— 206
naraţiunea înserată (em-bedded narrative),
drept convenţie,' 207 *Neastîmpăr (Le Diable au*
corps), 171
Nerval, Gerard de, 144 Nietzsche, Friederich, 167 nihilism ş-i nostalgie, 224 ; sisteme nostalgice, 150, 151
291
Nora (A Doll's House, 211
Noua critică *(New critics),* 118
nume proprii, 24, 53 ; teoria cauzală, 51—53 ; teoria abrevierii, 53, 54, 61 ; aspecte structurale, 54, 55 ; aspecte istorice, 54, 55, 62 ; lanţuri istorice, 58— 62 ; teoria grupului, 57, 58, 61 ; designatori rigizi, 61, 62 ; „obstacole" în istoria, 64, 67, 68
obiecte ficţionale, 46—47 obiecte : meinongiene, 78 ;
imposibile, 158 *Oedip,* 3, 10, 11, 12, 124,
154
Ohmann, Richard, 28, 29 *Omul (Everyman),* 96 *Omul fără calităţi (The*
Man Without Quali-
ties), 50, 170 ontologie : diferenţiată, 49,
50 ; a ficţiunii, 74, 75 ;
primară şi secundară,
98 ; dual㠄, 116
Ornea, Z., XXVII
Othello, 54
Otto, Rudolf, 93, 99
Parry, Milman, 201
Parson, Terence, VIII, 45, 46, 47, 48, 49, 51
Patul lui Procust, VI
Peguy, Charles, V
peisaje ficţionale, 225—236, *vezi şi* economia imaginarului
Persiles şi Sigismuiida, 87
personaj (character) : literar, 8 ; ficţional, 40, 73—74
Pinget, Robert, 169, 178
Plantinga, Alvin, 58, 81, 82, 155, 162
Platon, 37
Plutarch, 48
Poe, Edgar, Ailen, 199
Poetica (Poetics), 74
poetica entuziasmului (poetics of enthusiasm), 36—37
Portret de grup cu doamnă (Portret of Group u-ith Lady), 156
poveşti populare, 9, 149, 241
povestire, *vs.* discurs, 4
Price, H.H., 34
principiul distanţării minime, 143, 144, 145
principiul relevanţei, 238
Prinţesa de Cleves (La Princesse de Cleves), 77, 171
Prinţul Negru (The Black
Procesul (The Trial), 137,
178
Propp, Viadimir, 9, 10 Proust, Marcel, 51 *Purgatoriul,* 164 Putnam, Hilary, 34, 52, 65,
85
Q
Quine, W. V,, 41, 85, 195, 196
B

Rablais, Francois, 120, 173
Racine, Jean, 47, 161, 170 *Război şi pace,* 144
referinţă, 1, 2, 7, 41, 83,
117 ; *vezi şi* nume proprii, teoria cauzală.
Regele Lear (King Lear), 56, 160, 170, 181, 211
Rcndez-vous cu Rama (Rendez-vous avec Rama), 164
Richards, Ivor, Arrnstrong, 22
Riffaterre, Michael, 193, 194, 195
Robbe-Grillet, Alain, 225
roman, 118, 137, 169, 171, 179, 206, 208, 225, 239— . 240
de Rougemenont, Denis, 139
Routley, Richard, 50, 245
Russell, Bernard, 1, 22, 23, 24, 31, 50
Ryan, Marie-JLaure, XII, 141, 142, 143, 144, 145, 146
Ryle, Gilbert, 23, 25, 50
S
Sabato Ernesto, 249
de Saussure, Ferdinand, 4,
195, 197, 246 *Scene din viaţa pariziană (Scenes de la vie parisienne),* 102

1

292
293
Schiller, Friedrich, 140 Schrnidt, S.X, Vili Schopenhauer, Arthur, 166 *Scufiţa roşie (Little Red Riding Hood),* 96 Searle, John, XII, 29. 30,
31, 32, 40, 43, 85, 9G,
144, 245 semantică : literară, 14 ;
modală, 70 ; a tragediei, 212—222 semn, lingvistic, 3, 187—
188 Shakespeare, 48, 54, 56, 57,
74, 79, 181, 183, 209,
211 :
Simon, Ciaude, 169
Solaris, 164
Sorel, Charles, 141
Soţia locotenentului francez (The French Lieu-tenant's Woman), 144
Sparshott, F.E., 97
Splendoarea şi mizeria curtezanelor (Splen-deur et miseres des courtisancs), 171
Stoll, E. E., **211**
Strauss, Richard, 240
Strawson, P. R,, 22
stress, ontologic, 234
Strigoii (Ghosts), 220
Strindberg, August, 221 .
structuralism : şi semantică literară, 3—14 ; şi studii mitologice, 4, 5 ; şi metodologie, 4, 5 ; fundamentalismul semantic, 5, 10—12 ; mitocentrism (mytho-centrism), 5—10 ; credinţa în centralitatea textelor, 26
structură *vezi* univers
structură model, 71, 72
Styron, William, 146, 224
Sue, Eugene, 102
Suferinţele tinărului Wer-ther, 139, 210
Suflete moarte, 181 Suleiman, 3
Sora, Mihai, XXVII
Tamerlan cel Mare (Tam-burlaine), 127, 128, 181, 182, 183, 184, 187, 220
Tatăl (The Father), 211
Tate, Nahum, 56, 57
text : centralitate, 3, 10, 11 ; text închis, 13, 27 ; colecţie de propoziţii, 20 ; dimensiuni, 154 ; căi referenţiale către lumi ficţionale, 120— 122, 172—173 ; eterono-mie (heteronomy), 116; dimensiuni, în funcţie de mărimea lumilor ficţionale, 156—161 ; deschidere către informaţia extratextuală, 161—162; densitate re-ferenţială, 167—173 ; densitate relativă, 162
teoria actelor de vorbire. 3, 28—40, 144 ; reguli pentru asertare, 30— 35, 42 ; simulat, 31, 32, 41, 42. 144, 145 ;

indirect, 30 ; serios, 31 ; şi ficţiunea, 37
Thibaudet, Albert, 174, 175
Thompson, Stith, 149
Tolstoi, Lev, 89, 144, 172
Tom Jones, 153, 169
Tompkins, 3
Tournier, Midiei. 186, 187
Tourneur, **Cyril,** 221
tragedie : greacă, 130 ; **a** Renaşterii, 133—136, 159—161, 170, 214—216 ; clasică franceză, 159—■'. 161, 170, 214—216 ; a secolului XX, 151—152, 210 ; semantica 212— 223 ; şi mit, 217 ; şi naraţiuni epice, 189 ; ca sistem auto-regula-tor, 221 ; ca ipoteză asupra lumii, 221—222
Tragedia spaniolă (Spanish Tragedij), 103, 134
tramă narativă (plot), 5, 86 ; mişcări, 169—170
Transfigurarea locului co-mini (Transfiguration of the Commonpla.ee), 94
Tristan, 210
Tunelul (The Tunnel), 239
Turner, Victor, 210
U
univers : definiţie, 83, 84, 85, 86, 100 ; indescriptibil, 96 ; ultrameinon-gian, 84, 159 ; structuri simple (fi t), 87—89, 230 ; duale, 89—90, 91—92, 98 ; complexe, 91 ; proeminente, 92— 99, 99—104, 144—145, 218 ; structuri duale creatoare şi conserva-
294
295

toare, 92. *Vezi şi* jocuri de-a „ce-ar fi" ; lumi ; lumi posibile.
d'Urfe, Honore, 137
utopie, 183—186
V
Viaţa nouă (Vita Nuova), 165
Van Dijk, T. A., VIU, XXV
Vivaldi, Antonio, 241
vorbitorul, creator al discursului, 31, 32—36
W
Wagner, Richard, 240 Walton, Kendall, X, XXV, 21, 89, 90, 91, 139, 140, 141, 145, 146 Weber, Max, 93 Weits, Morris, 213, 214, 215
White, Alan, 34
White, T. H., 101
Whorf, Benjamin Lee, 213
Wittgenstein, Ludvig von, 1
Woods, John, 46, 53, 54, 245
Wozley, A. D,, 34
Woyzzek, 152
Wright, Georg von, 219
Zile fericite (Happy Days), 169
Zola, Emile, XV, 179 Zumthor, Paul, **201**

CUPRINS

Un ghid al escapadelor în imaginar , ... ' V
Curriculum vitae..... XIX
Prefaţa autorului la ediţia engleză.....XXIII
Prefaţa autorului la ediţia română.....XXVII
1. *Dincolo de structuralism*..... 1
Structuralismul şi semantica literară 3
Pentru o teorie referenţială a ficţiunii ... H
2. *Fiinţe ficţionale* 17
Segregaţionismul clasic . . . . . '. . 20
Teoria actelor de vorbire despre ficţiune ... Ejft
Despre seriozitate şi marginalitate . . , . . . 41
Teoriile meinongiene..... 45
Fiinţele ficţionale şi teoria cauzală a numelor . 51
3. *Lumi proeminente*..... . . 69
Lumi posibile..... CJ^
Lumi şi cărţi despre ele. O primă abordare . . SI Jocul de-a „ce-ar fi" : Structuri duale .... SS Structuri

proeminente : religioase şi ficţionale . . ‘>*2* Structuri proeminente. Reprezentarea lor în ficţiune .....-.....
99
297
De la lumi la texte : complicaţii şi legende . . 104
Cele trei aspecte ale ficţionalităţii 115
4. *Limită, Distanţă, Mărime, Incompletitudine* . . ns
Limitele ficţiunii : mitificare şi expansiune ficţională . .'.....'" . 122
Diferenţă şi distanţă..... 138
Moduri ficţionale şi economii culturale . . . 145
Dimensiunea lumilor ficţionale..... 154
Lumi incomplete, emoţii rituale..... 173
5. *Convenţii*..... 187
Convenţionalismul clasic..... 192
Convenţia după Hume şi **Lewis,** *versus* convenţia saussureiană..... . . 195
Convenţiile ficţiunii..... 202
Semantica tragediei 212
6. *Economia imaginarului* 223
Peisaje ficţionale 225
O privire funcţională asupra ficţiunii 236
Note..... 245
1. Dincolo de structuralism 245
2. Fiinţe ficţionale . . . . . • 248
3. Lumi proeminente 251
4. Limită, distanţă, mărime, incompletitudine . . 253
5. Convenţii 255
6. Economia imaginarului..... 257
1: Referinţe critice..... .259
Index 283

Lector : GABIUELA OMĂT Tehnoredactor : VAS1LE CUJCA
> Tiparul executat sub comanda nr. 59 I la I. P. „Pilaret", str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, Bucureşti România